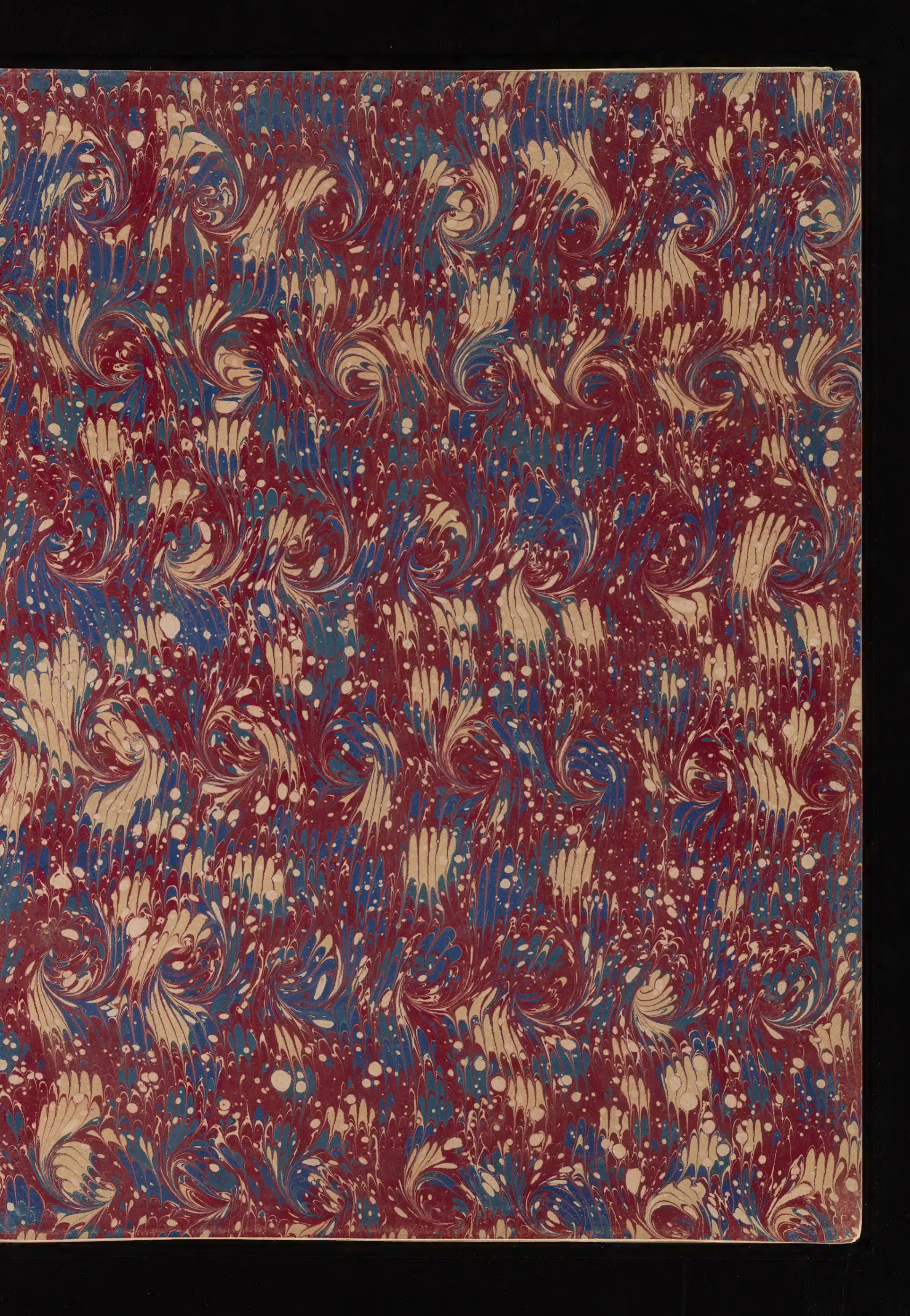
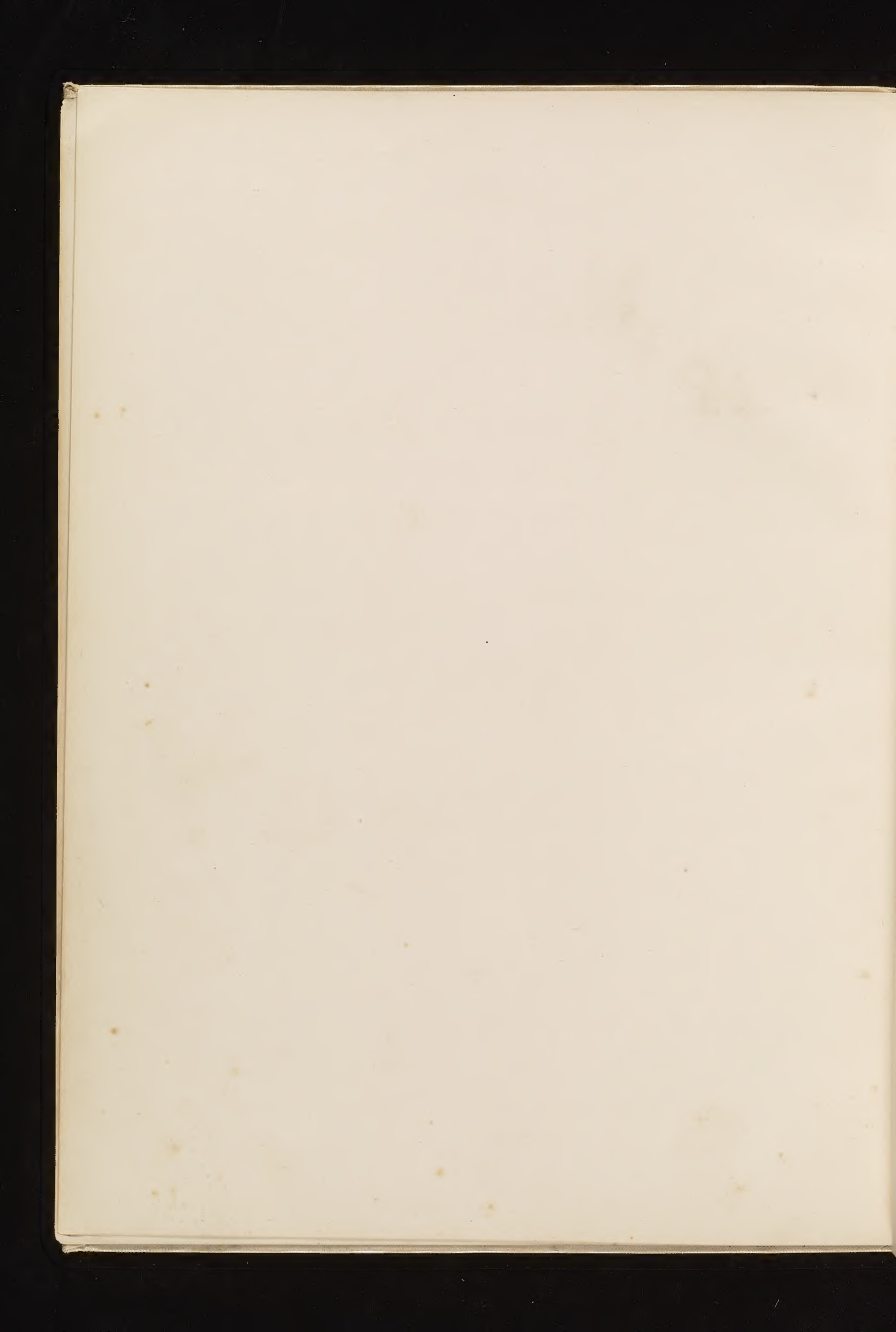

MAX KLINGER



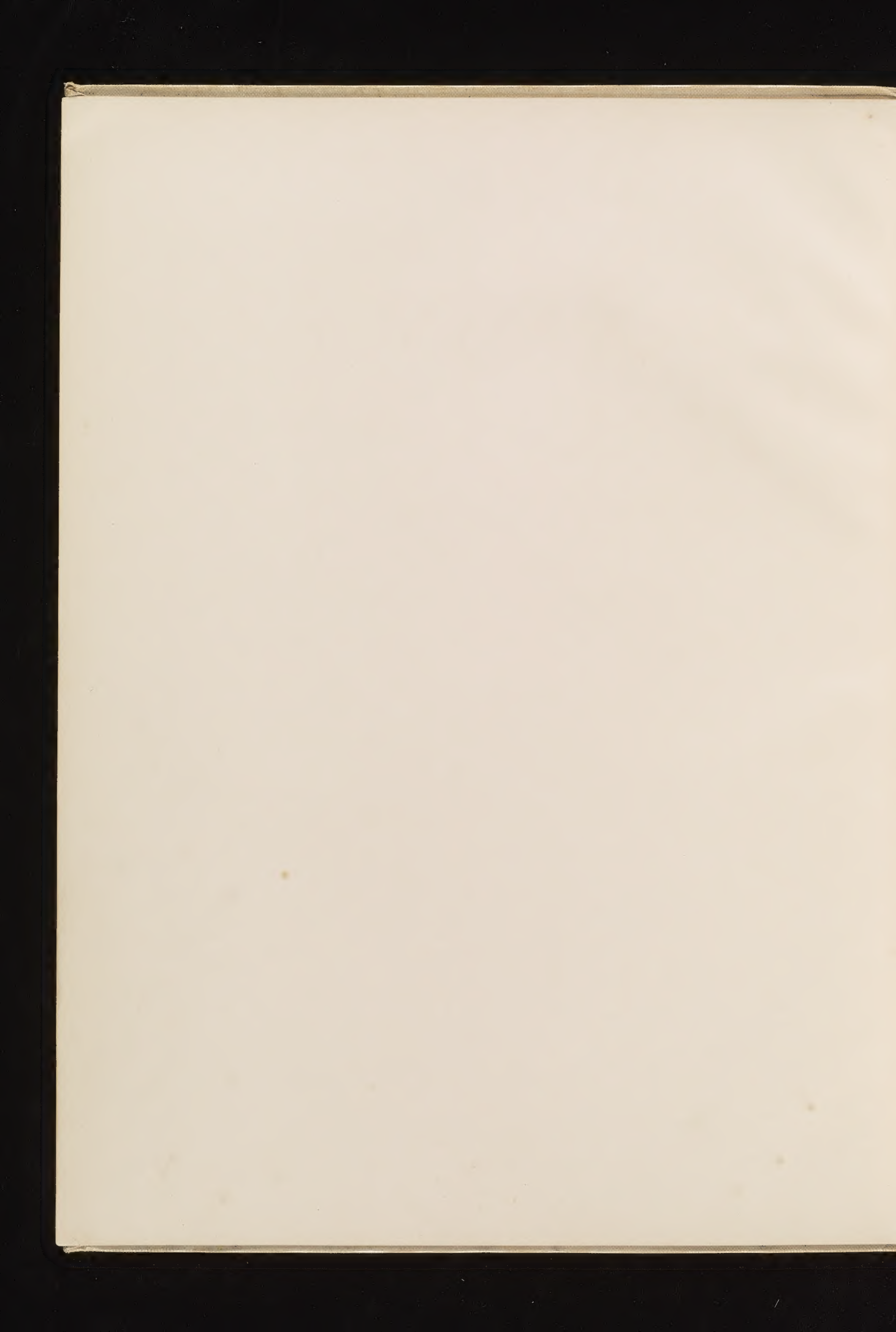






Walter Spindler
1899.

MAX KLINGER



MAX KLINGER

Radirungen, Zeichnungen, Bilder und Sculpturen des Künstlers

mit den drei vollständigen Folgen:

Zeichnungen über das Thema "Christus"

Entwürfe zu einer Griechisch-Römischen Gedichtsammlung

und "Eine Liebe", Rad. op. X

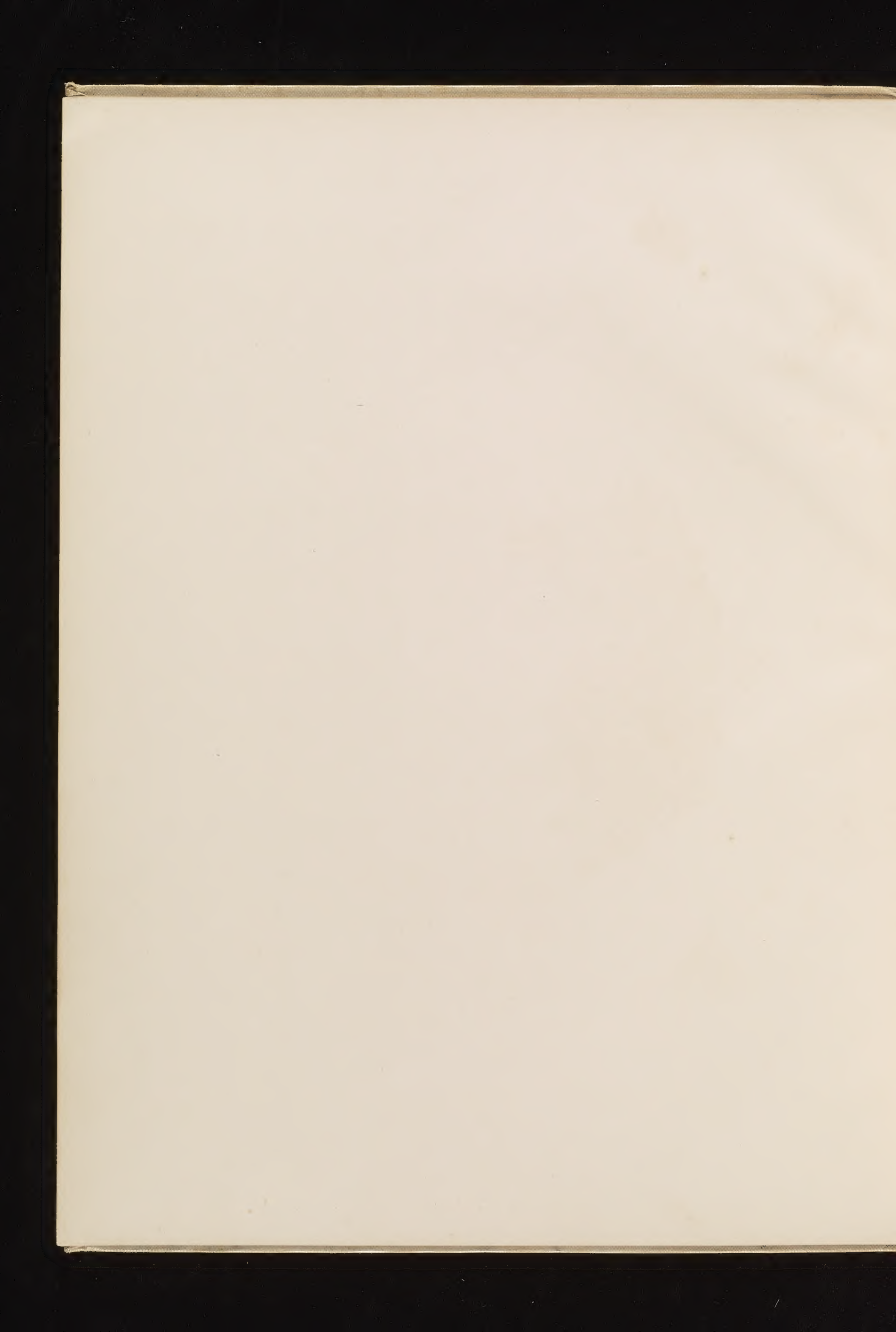
in Nachbildungen durch Heliogravure etc.

TEXT VON FRANZ HERMANN MEISSNER

MÜNCHEN

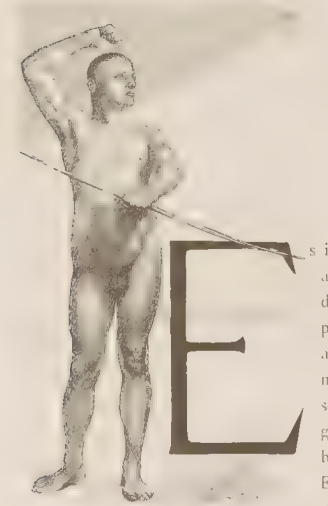
FRANZ HANFSTAENGL

1897



INHALT

VOLLBLÄTTER:



Es ist ein geheimes Band der geistigen Blutsverwandtschaft unter allen jenen grossen Fragern und Problemerfindern, nach welchen die Zeitalter der Kunstgeschichte abgegrenzt sind, — fast eine physische Analogie, welche aufzudecken der wie Dornröschen aus Jahrhundertschlaf eben die Augen verwundert über ein neues Geschlecht aufschlagenden modernen Aesthetik vorbehalten sein wird. Eine Blutsverwandtschaft über Jahrhunderte und geographische Breiten hinweg. Oft Zwillingsähnlichkeit, — als beherrsche ein gemeinsamer Wille und ein gemeinsames Empfinden über Zeit und Raum und die weitesten Rassenunterschiede hinweg zwei Individuen; — ob Jener in seiner Werkstatt zu Florenz und Rom, verschlossen im Kampf mit der Lebenssorge und gemeiner Intrigue, eine Welt von Giganten mit strotzender Fülle der Kraft als Maler und Bildner hervorrief, oder Dieser in seinem traulichen Heim zu Nürnberg als ein von den Pfefferkramern halb verachteter Handwerksmann auf Holz- und Kupfertafel mit rührender Innigkeit eine engere Gedankenwelt ausgesprochen hat, die wie ein gothisches Gotteshaus aus knappem Grundriss mit tausend Schnörkeln sich gleichsam hinauffühlt in schamhafter Scheu zu lichten Höhen, — ob der Name Michelangelo oder Dürer heisst, bleibt gleich, — es ist beinahe nur ein einziger Lebenskampf und immer dasselbe Drama, welches mit dem weltversunkenen Blick in den Kern der grossen Menschenfragen beginnt, — das mit fliegenden Pulsen der Begeisterung, dämonisch glühendem Auge und erfolgzitterndem Herzen die jähe Gluth des Künstlertemperamentes sich entladen lässt, — das mit berauschenden Wahnbildern den menschlichen Organismus bei Allem stört und von Allem zurückruft, was Lust des Lebens heisst, — das den früh alternden Leib schliesslich fast zerschmettert, weil der unbarmherzigen Selbstkritik am Ende des Werkes nur Akkord scheint, was Symphonie zu werden verheissen ward.

Neben diesem persönlichen Band zwischen allen grossen Individualitäten, das der naturgeschichtlichen Seite des künstlerischen Genie's angehört, gibt es ein anderes noch, das mehr dem menschlichen Uebereinkommen in der Bewerthung entstammt, — es ist dasjenige des engen Zusammenhangs ernster und grosser Kunst mit den Zeitläuften ihres Entstehens, mit dem Hauptzuge durch mehrere Geschlechter;

man möchte sagen, weil es nichts mit der Mode in engeren Gesellschaftsklassen zu thun hat: es sei das Band des Zeitgewissens. Es ist kein müssiger und billiger Vergleich, dass das herbe Pathos des Griechen Phidias Spiegelbild nach mächtiger lakedaemonischer Lebensauffassung mit ihrem Aischylos ernst war, dass der an seinem Lebensende siegende liebliche Jonismus in seiner Blüthe vor und bei Beginn des grossen peloponnesischen Entscheidungskampfes durch die farbenahnende Flüssigkeit des grossen Praxiteles und die maassvolle heitere Daseinsfreude seiner sophokleischen Kunst einen erschöpfenden Ausdruck erhielt. Und dann die Frühlingsriesenschlacht der Renaissance: Michelangelo, Dürer, Rembrandt. Eine Kunst, so gewaltig in ihren Gedanken, und in den Gestalten so riesenhaft, muskelquellend, so mächtig an Seelenkraft und übertrieben in der Schätzung des Animalischen zugleich, wie die des Florentiner Giganten, konnte nur aus jenem Helden und Waffenidyll entsteigen, in dem das Papstthum mit einem starken Aufwand an Gewalt, Genie und Verbrechen um politische Hegemonie mit jener Uebermenschenschaar italienischer Kleinfürsten, den Malatestas, Borgias, Medicis, – rang, jenen kühnen und weitsichtigen Eroberern von ebenso sprühender Genialität und Feinheit der edlen Instinkte als unerhorter Lasterhaftigkeit. Aus jener Zeit, in der ein kühner und scharfdenkender Geist durch die Entdeckung der anderen Erdhälfte neue Kulturprobleme in die erregt schauende alte Welt warf. — Und wie lebendig weiterhin blickt uns aus straffer Geschlossenheit des starken Lebensgefühls in Dürer's Bildnissen und der duftigen Sinnigkeit seiner Altargemälde dieselbe grosse Zeit auf einem anderen Kampfesboden an, die übermächtige und doch verhaltene Innerlichkeit, welche die Reformation schuf, jene aus Enge der leiblichen Existenz unter tausend kleinen Freuden in den Aether ringende Poesie der Gothik, und der stille, emsig grübelnde Geist, welcher neben die politische Grossthat der Entdeckung Amerikas die geistige Grossthat der erfundenen Buchdruckerkunst setzte. Dort Alles majestätisch und Himmel und Hölle auf einem Plan, hier lichte und sinnenheitere Stimmung idyllischer Bürgerlichkeit. In Rembrandt schliesslich lebt fast der erste und letzte Athemzug seines kleinen Volkes, — dessen ruhiges, traumhaftes Wohlstandsdasein nach der Befreiung, sein intensives Empfinden und Versenken in minder grosse, aber harmonische Persönlichkeiten, in die auf engem Raum und mit weniger stark brandenden Wogen der Erregtheit sich folgenden Ereignisse; in des Meisters Einzelgestalten lebt die freie und geistvolle Demokratie seines Volkes, in seinen heiligen Darstellungen naives Genügen an der Gegenwart und Fülle lebendiger Kraft; seine Kunst ist blendendes Spiegelbild seiner Tage, und ohne sie fiel selten ein Blick auf die alten Niederlande.

Derselbe dramatisch bewegte Lebensprozess und derselbe intime Zeitcharakter der Grossen tritt dem Wanderer durch die oft weite Oede der Kunstgeschichte mitunter wie die würzige Frische einer quelldurchrieselten Oase entgegen, trifft er auf eine ganz bestimmte Art der Kunstweise. Wo der Zeitenstrom im mächtigen Werdedrang anschwoll und wieder einen der grossen Geister zur Existenz, zum Weiterschieben und Erneuern seicht gewordener Ueberlieferung verdammen zu wollen schien, aber nicht stark genug war, auf allen Gebieten einen fröhlichen Umschwung anzubahnen, da tritt jener merkwürdige Typus von Künstlern auf, die halb der bildenden Kunst, halb der Poesie angehoren. Die bisherige Auffassung der Kunstgeschichte hat diese Kunst und ihre Schöpfer wegen der geringeren Resultate der Formenbildung als minderen Ranges und vielfach unverblümt mehr als Kuriosität betrachtet; die moderne Richtung bahnt eine sachlichere und gerechtere Bewerthung an wie Diogenes nach Menschen sucht sie ja die lebenspendenden, die unvergänglich frischen und starken Geister, – das Starkpersönliche, Trotzige, Intime, das Individuelle, — welche Eigenschaften immer charakteristisch für Zeiten beginnenden Aufschwungs sind. Da haftet ihr Auge fröhlich an jener Schaar,



Hans Bechstein, Berlin

die manchmal mit dem Zopf des pedantischen Magisters, oft unter satirischem Peitschenknall, öfter mit den Donnerworten sittlichen Zornes im Gedenken der Menschen haften geblieben ist, — an jenen echten Künstlern und echten Söhnen ihrer Zeit, deren blitzendes Feuerauge verblichenes Gewand, todte Dialekte und veraltete Handschrift vergessen lässt, weil wir ihre Gedanken als die unseren verstehen und ihr Empfinden tief in unserem Herzschlag raunen hören, — an jenen von den Grossen nur durch das Fehlen der letzten monumentalen Form unterschiedenen Geistern, die Fleisch vom Fleisch und Geist vom Geist der grossen Frager sind: *das sind die Künstler mit dem litterarischen Grundzuge!* Beinahe der erste Stecher ist ihr Stammvater, Schongauer und Lucas von Leyden Lichter des Geschlechts, Dürer ihr berühmtester und mächtigster Ahnherr, der froh der gefügigen Holztafel, des ehernen Stichels und der graziösen Radirnadel seine klugen und feinen Einfälle, und wo ihn die Lust des gottseligen Fabelns anwandelte und Pinsel und Farbentopf zu schweres Rüstzeug für den leichten Tonfall der Lyrik und episches Gefüge schien, in diesen nur eben erst gefundenen oder wenigstens kaum aus den Kinderschuhen getretenen Manieren schuf und in leichten Abzügen dann hinaus flattern liess in alle Welt

Ist doch gleichsam Grundbedingung für eine wirklich künstlerische Aeusserung dieser poetischen und kritischen Kunstweise, dieser in lange Vorstellungsreihen sich gern ausbreitenden Fabellust eine Manier der Technik, die leicht und biegsam mit keinem spröden Handwerk zu kämpfen hat und aus drucksfähig ist, soweit Schwarz und Weiss immer die Illusion des Lebens zu erzeugen fähig sind; die mit dem materiellen Bild auch zurückzutreten vermag gegen das in ihm Gesagte und schliesslich mit der Sprachdichtung die Möglichkeit weiter Verbreitung durch mechanischen Druck theilt. Seine kraft vollsten Herzenstöne liess Meister Albrecht aus den Furchen der Holzschnitttafel und der Kupfer platte wie aus metallenen Saiten einer Zither klingen, aber muhselig ist das Handwerk hier und unsicher dort die Nachempfindungsfähigkeit des Holzschneiders, dem Dürer sich noch anvertrauen musste

Sein starkes Temperament freilich war fähig genug, die physische Anstrengung und die langsame Entwickelung des Kupferstichs zu überdauern, den nur einer seiner Enkel in der Kunst, Hogarth, verwenden konnte, weil er nur seine Gemaldecyklen darin kopirte. Charakteristisch dagegen für sein wuchtiges Empfinden war sein Ungenügen an der Radirtechnik, die er nur auf wenigen Blättern ausgeübt. Diese Manier aber mit der leichten, strichelnden, zeichnerisch spielenden Arbeit der feinen, spitzen, graziosen Nadel auf der berussten Platte und dem pikanten, sich mechanisch vollziehenden Prozess des gierig in die losen Striche sich einsaugenden und furchengrabenden Aetzwassers, der interessanten Ueberarbeitung jeder ersten Aetzung mit ihren fast endlosen Wonnen einer immer feiner und intimer spielenden Durchfeilung des Erreichten, der verhältnissmässig leichten Vermeidung von unabstellbaren Mängeln und Fehlern war so recht für die blitzäugigen, kecken, sorglosen, unruhigen Nachkommen des Altmeisters von Nürnberg die prächtige Wünschelruthe, um lose Einfälle, schnell vorüberrauschende Gedanken, im Keim schon verrauchende Empfindungen, kurz die   im monumentalen Sinne — zu früh geborenen Kinder ihres Genies mit der Nothtaufe, die aber schliesslich doch eine echte und im Himmel giltige ist, zu versehen. Ohne diese wundersam gefügige Kunst der Radirung mit allen ihren interessanten Mischungen und Abarten und Verwandtschaftstechniken, — ohne diese leichtbeschwingte Pantomimin Nadelkunst mit ihrer geistvollen, im Leuchtfeuer einer Rakete ein weites Panorama herzaubernden Andeutung und ihrer Delikatesse und dem Esprit ihrer Empfindung, die weich und duftig wie knisternde und rauschende Seide ist, fehlte uns an Rembrandt, der König unter den peintre-graveurs ist, ein organischer Theil, — fehlte uns die Riesensippschaft dieser Maler-radirer, die Alles, was flüchtigste Beobachtung war und im Duft erster Empfängniss verwehen und verflattern zu wollen schien, auf die Platte ritzten, als Selbstzweck und um es für einen gelegentlichen Rückgriff bei einer späteren Arbeit in seiner Frische festzuhalten.

Zu den peintre-graveurs, den Maler Radirern, den aristokratischen Nichtfachleuten in Hinsicht auf zünftiges und nährsames Nadelhandwerk der Gemälde-Copisten gehören die litterarischen Künstler nur als esoterisch unterschiedene Kaste unter ihnen. Nicht auf die losen Gedankenspahne und den malerischen Effekt kommt es ihnen an, sondern auf die poetische Bedeutung und den ungeschriebenen Text in ihren Gebilden, die sie meist als romanartige Schilderungen und Dichtungen über zusammenhangende Blätter vertheilen; — sie gebrauchen das Bild symbolisch oder in sachlicher Beschreibung wie der Dichter und der Erzähler das Wort, sie meinen als Satiriker unter einem bestimmten Bilde etwas Uebertragenes, das dem gebildeten Geiste und dem Eingeweihten verständlich ist. Mit den zünftigen graphischen Künstlern und den reicheren und höheren peintre-graveurs benutzen sie gemeinsam die gleiche Technik und bilden doch bei näherer Betrachtung eine Provinz für sich Klinger hat mit logischer Schärfe eine noch zu berührende Umgrenzung dieser Kunstart aufgestellt und ihren Jüngern die Bezeichnung «Griffelkünstler» gegeben,   sie wird sich einbürgern, weil sie genau das Charakteristische trifft und umschreibt.

Nach dem 16. in Dürer, hat der Beginn des 18. Jahrhunderts geniale Könner in dieser Darstellungsweise hervorgebracht, und gleich drei Sterne: Goya in Spanien, Hogarth in England, Chodowiecki in Deutschland. Die Fruchtbarkeit jener Zeit an Geistern dieser Art wird durch die Verhältnisse bedingt: Unwissenheit, Aberglaube, wüste Barbarei, ja scheussliche Bestialität und Verkommenheit, wie z. B. in Alt-England, beherrschte die Masse, aus deren naturalistischem Dungboden sich langsam edlere Instinkte und höhere Bildung erst zu erheben und Einfluss zu gewinnen suchten; nur in einzelnen frühreifen Köpfen spannen sich die Fäden an, die in Rousseau und Voltaire und dem Kreis

von Weimar zu Eisenbanden edler Kultur werden sollten: wo das künstlerische Talent diese Köpfe beherrschte, da konnte heitere Freude am Dasein und an der Wirklichkeit nicht Kult der schönen Form erzeugen, weil das Leben abstossend nüchtern zum Mindesten war.

Künstler mit echtem, sich nicht an der blossen Umformung alter Vorbilder genügen lassendem Temperament mussten sich nothgedrungen mit ihrer Umgebung auseinandersetzen.

Hogarth in England, der grauenvolle Zustände gesellschaftlicher Sitte vorfand, wurde ein Moralist und Bussprediger in seinen Cyklen: ladys fall, Heirath nach der Mode, Leben eines Wüstlings u. a. — Er zeichnet mit grossartiger Einfachheit die Wirklichkeit in sorgfältig erwählten Ausschnitten, — er verschweigt klug seine persönliche Ansicht und lässt zwischen den Zeilen lesen. Seine knappe, wahre, ernste Kunst ist jung und frisch geblieben, sein Name geläufig, denn sein Schaffen ist ein erschöpfendes Abbild seiner Zeit, während die gleichzeitige Malerei fast nur noch ein lexikalisches Mumienleben führt.

Von der Kunst des vielseitigen Spaniers Goya sind nur noch seine Radirungen übrig geblieben, seine Schilderungen von Kulturverbrechen und seine beissenden Epigramme auf die Inquisition und die wüste Priesterherrschaft mit ihren geheimen Greueln. Sein Eigenstes und Unvergängliches liegt in der Sachlichkeit der «Stierkämpfe», dem bald feinen, bald geisselnden Spott und manchmal zerschmetternden Hohn der «Capriccios» und den Anklagen der «malheurs de guerre». Ein sprühendes Leben geht hier hindurch und eine frappirende Radirtechnik kommt zum Vorschein. Er ist der geistvollste Radirer seit Rembrandt, der erste Vorläufer und eine schon in's Bewusstsein dämmernde Ahnung des späteren Phänomens Klinger.

Der Preusse Chodowiecki ist nur ein Chronist, ein Tagebuchschreiber, ein stillvergnügter Beobachter und nüchterner Werktagsmensch. Seine Bedeutung liegt vor Allem in der eminenten Technik, von der Menzel rühmend gesagt: «er zeichnet und komponirt in jedem Werk der Gegenwart mit», und dann in seiner sachlichen Zuverlässigkeit. Auch er enthält in nuce eine vielbändige Sittengeschichte seiner trostlos armseligen Zeit des rationalistisch aufgeputzten Banausen- und Hundeseelenthums, aus dem schliesslich das Genie des grossen Friedrich, nachdem das Rosenbeet französischer Kunstkultur hinter den Parkmauern von Sanssouci abgeblättert war, sich schmerzlich nach dem Tode sehnte: «müde der Herrschaft über Sklavenseelen». Sein Werk ist tendenzlos und ein einfacher, unkritischer Niederschlag, — aber die herbe Frische seines Sehens und Festhaltens gibt seinem Schaffen einen unvergänglichen Reiz.

Das 18. Jahrhundert bis zum klassischen Weimar ist litterarisch die Zeit der Tagebücher, Memoiren, Bekenntnisse, Briefwechsel, des Ichromans und des Romans in Briefen. Eine Zeit, in der nirgends ein architektonischer oder plastischer Zug in der bildenden Kunst sichtbar wird, — deren charakteristischer Baustil, — das Rokoko, — das Auflösen der architektonischen Grundsätze zeigt, deren einzige malerische Blüthe, Watteau, gleichfalls ein Farbenduft ohne Struktur ist; nur diese drei Griffelkünstler erheben sich bis zu einem gewissen Grade daraus, — ihre Kunst ist das Wahrzeichen nicht ganz entschlummerter Vergangenheit und noch nicht ganz erwachter Zukunft.

Kunst und Kultur des 19. Jahrhunderts, — welch' ein bewegtes Bild zaubert diese Vorstellung vor Augen! Die grosse Völkerwanderung der Geister beginnt, der Austausch des geistigen Wohnsitzes; — wie einst blonde Reckengestalten aus dunkler Waldesstille in die lichten Gartengefilde Hesperiens staunend traten, und trotzige Normänner unstillbares Heimweh nach nie geschauten Marmortempeln auf dem Hintergrund schattiger Olivenhaine ergriff, — so steigt nach immer Neuem und nie



Handzeichnung, k. Kupferstich-kabinet Dresden

vordem Geschautem grosse und feierliche Sehnsucht in den freiesten Geistern auf, und heisse Begehr nach dem prallenden Wogenschlag eines reich bewegten Lebens lässt die stärksten Herzen ruhelos schlagen; alle Blütheperioden der kulturell wichtigen Völker hängen als prächtige Kometen am Himmel des alten Europa, alle Stile erleben eine spät sommerliche Nachblüthe, entarten, verschmelzen sich mit anderen, verschwinden. Der feste Pol in der Flucht der Bilder, bestimmt durch die zur Herrschaft kommende exakte Erkenntniss in der Wissenschaft, wird in Adolph Menzel das Prinzip der exakten Malerei-Darstellung. Ihm entspricht in Frankreich der absolute Kolorismus, welchen im Dienst eines feierlichen Kults der im Stimmungsinhalt empfundenen Natur tiefäugige Asketen unter dem Brausen der uralten Eichen im Walde von Fontainebleau zu predigen beginnen. Der Hohepriester dieses romantischen Naturalismus und seiner Weltflucht ist Millet, um den sich die französische Kunst dreht wie die deutsche um Menzel.

Zu beiden Polen geht der Weg vom antiken und christlichen Classizismus über die Romantik, jene weite, im Grunde specifisch germanische Bewegung, die litterarischen Ursprungs und Charakters ist. Sie hat das ganze Jahrhundert erfüllt, sie lebt in der freilich stark verhaltenen Neigung zur Dämonie bei Menzel, Millet ist ein reinster romanischer Niederschlag von ihr, Arnold Böcklin ihre reife Frucht, die üppige Fruchtbarkeit spenden sollte. Wesentlich litterarisch ist diese starke Strömung, — hervorragende Griffelkünstler gibt es darum in Hülle und Fülle; aber bei dem unklaren Tasten, Suchen und dem ganzen Streitverfahren statt fröhlicher Bildung geht nichts tief. Der Nazarener Cornelius, Kaulbach, Rethel, Schwind, der Pseudo-Grieche Genelli sind ganz geniale Menschen, sie sind eigentlich Griffelkünstler in ihrem monumentalen Schaffen, sie sind es ausgesprochen in ihren Cyklenwerken, — aber sie durchirren Hellas, Rom, Mittelalter, antike Tempel, Renaissance-Dome, Klöster und die ganze altdeutsche Raubritterei. Sie wollen immer in die Luft. Böcklin, der seine gleiche Neigung an der bisher ergebnisslosen Erfindung von Flugmaschinen gescheiter Weise befriedigt und allzu ätherische Lüste damit verpufft hat, bleibt als Künstler auf dem Boden. Er verschmelzt Antike und Germanismus unter dem Medium romantischer Phantastik und fröhlicher Sinnenlust, in ihm erlebt die Romantik dieselbe rauschende Blüthe, welche die litterarische in Wagner zu verzeichnen hat.

In der Litteratur war die Erscheinung ähnlich, nur dass hier die Begabungen grösser, das Darstellungstalent geringer war. Es kommt ein ganz neues Element von dort in die Kunst, für das schon Jean Paul Vorläufer, und das auch in Goethe's Faust enthalten ist. Nämlich durch den genialen E. T. A. Hoffmann, der sehr charakteristischer Weise auch ein begabter Musiker und Musikverständiger war: eine Phantastik, die sich selbst die Welt bedeuten will, das reale Leben völlig verleugnet, schrankenloses Recht zur Darstellung seelischer Vorstellungen, übersinnlicher Associationen fordert, kurzum das ganze nichtkörperliche Leben in eine Sphäre projiciren will, welche das Gebiet der Musik ist. Es ist staunenswerth, mit welcher Kraft Hoffmann und die ringsherum schaffenden Genossen



Novalis, Brentano, Arnim, Tieck, Schlegel die als besondere Eigenthümlichkeit der germanischen Rasse in der Kunst der Vergangenheit schlummernden oder wachen Elemente dieser Phantastik zu finden, neu zu formen und auszubilden wussten, — der sinnenkraftige Hoffmann immer mit dem instinktiven Zuge zur Gegenwart oder zu Allegorieen, die sich aus derselben aufbauten. Aus der Musik hat dieses Haupt seine Eingebung gezogen, die in Beethoven mächtig war, im Verein mit der Musik hat diese litterarische Strömung nach einem Uebergangspunkt in Scheffel ihren Höhepunkt in Wagner erreicht, der als Neuschöpfer im philosophisch durchklärten nordischen Mythos die von den Romantikern der bildenden Kunst und der Poesie geahnten und unbewusst gesuchten Elemente der Rassenindividualität fand und im Musikdrama zu einem epochemachenden Gesammtkunstwerk gestaltete

Nach einer fast zwei Menschenalter währenden Sehnsucht und einem ruhelosen Prüfen und Spüren der eigenen Kräfte, einem thatendurstigen Sichregen, Sträuben und insgeheimen Wollen erwachte das Deutschthum 1870. Die Romantiker haben ein ebenso grosses Verdienst daran als Politik und militärische Zucht, — sie haben den Traum genährt und grossgezogen.

Das moralische Uebergewicht in Europa war da, tausend Kräfte regten sich, Technik, Handel und Wissenschaft begannen schnelle Entwickelung. Der Denker, Dichter und Musiker von Bayreuth, der in sich die drei ausschlaggebenden Richtungen unseres Volksgenies vereinigt, hatte den Urtypus unserer Rasse gebildet, — wo war der Künstler, in dem alle Fäden der Vergangenheit zusammenliefen zu einem neuen, die Zeit umspannenden Gewebe? In dem Goethe's Faust, Hoffmann und Wagner mit ihren Zwischengliedern, — Beethoven, Böcklin und Menzel lebendig wurden, um den Siegeshymnus der deutschen Rasse zu dichten?

Ein damals noch ganz unbekannter Philosoph, der als Denker ebenso tiefe als widerspruchsvolle Geist, aber glänzende Stilist Friedrich Nietzsche war der Erste, welcher in seltsamen, neuromantischen Visionen von einer Heldenkultur prophezeite und den Typus des Uebermenschen und seines aristokratischen Individualismus als tiefsinniger Erbe der litterarischen Romantik erdachte, — er ahnte nicht, dass gleichzeitig mit den Bahnbrechern einer in Auffassung und Technik neuen Kunstweise, Liebermann und Uhde, schon ein Künstler heranwuchs, der die Verkörperung seines Uebermenschen ist: der mit umfassendem, klarem, tiefem Geist, mächtigem Temperament, titanischer Kühnheit und Willenskraft alle Elemente seiner Vorgänger zu Gebilden von märchenhafter Erscheinung und eherner Grösse, von der vollkommensten Originalität, welche die Geschichte bisher kennt, umschaffen sollte: - der als Darsteller philosophischer und dichterischer Gedanken, als Moralist, Sitten- und Zeitschilderer, und dann als Radirtechniker von epochemachender Bedeutung den Typus des litterarischen, des Griffelkünstlers durch die Monumentalität seines Schaffens auf eine seit Dürer nicht mehr bekannte Höhe hebt, und der vor einem tieferen Blick in die Gegenwart, ihre leitenden Gesetze und ihre Ideen schliesslich zu einem erschöpfenden Spiegelbild derselben wird: dieser Künstler, der die Zeit um 1900 mit seinem Namen bezeichnen wird, wie Dürer die Zeit um 1500 mit dem seinigen, ist und heisst Max Klinger!

Der Weltlauf liebt mitunter wunderliche Beziehungen. In Leipzig, derselben Stadt, in welcher 44 Jahre früher (1813) Richard Wagner das Licht der Welt erblickte und bei der im gleichen Jahre die gewaltigste Schlacht des Jahrhunderts unter riesigen Menschenopfern geschlagen ward, wurde Max Klinger am 18. Februar 1857 als Sohn eines sehr wohlhabenden Fabrikbesitzers geboren. Mit zwei Brüdern, deren Aeltester jetzt Professor in Bonn, deren Jüngster als Kaufmann in seiner Heimathstadt lebt, und zwei unvermählt im Elternhaus weilenden Schwestern wächst er heran. Die Kunst ist sein

Vatererbe, ihr Duft umgibt ihn früh. Ein sehr geschickter Dilettant, verzichtete der Vater in jungen Jahren schwer und in seiner Seele wohl nie ganz zu Gunsten eines aufgezwungenen Kaufmannsberufs auf die Kunst; die Fähigkeit und ein unhemmbarer Drang zur Bildung einer unvorhandenen Welt vererbt sich in hoher Steigerung auf diesen Sohn; es ist für das Vererbungsgesetz und seine uns noch so dunklen Gänge hier einer der interessantesten und schlagendsten Fälle. Die Initiative und die sie bedingenden Charaktereigenschaften hat Klinger wohl ganz vom Vater, — wenn etwas Liebes, Zartes, Mildes und Sinniges menschlich und künstlerisch so häufig bei ihm zum Vorschein kommt, — das lebenerhaltende Element gegenüber dem zerstörenden des wilden Künstlertemperaments, — so ist dies das Erbe seiner



herzensguten Mutter. Mit dem ersten Instinkt wird das Kind ohne Schwanken zur Kunst getrieben. Es greift mit 3 oder 4 Jahren zu stundenlangem Kritzeln nach jedem Schiefer- und Bleistift, es wird völlig beherrscht von der Beschäftigung mit Zeichnen und Malen mehr und mehr, und eigener Jugendträume eingedenk leistet der Vater in Allem Vorschub. Der 10 bis 14 Jahre alte Knabe hat bereits selbständige originelle Kompositionen entworfen; eine Travestie auf die olympischen Götter, die er um alle ihm bekannten Halbgötter vermehrt, damit er für die Fülle seiner drolligen Einfälle und Situationen auch genug Personen bekommt, — Alles so unleugbar voll Geschick, Beobachtung und manchmal von Geist eines reiferen Menschen, dass es erstaunen macht. Ein schalkhafter Humor, den wir in seinen Jugendwerken noch verfeinert und vergeistigt wiedertreffen, löst sich, derselbe, welcher das Entsetzen seiner Lehrer ist. Denn in dem willenlosen Drang nach Kritzelei reizt ihn namentlich in Rechenreinschriften das Oval der Ziffern zu einer daraus konstruirten Figur, einer Karikatur. Er weiss nicht, was er thut. Denn wenn sein Lehrer ihm mit Donnerworten das Heft zurück gibt, guckt er gross und verwundert auf und studirt höchstens die Wuth des Kathederphilisters. Ich weiss nicht, ob er ein Lumen in der Schule war, bezweifle es aber, weil er sonst der Erste wäre unter Seinesgleichen, der das geistige Joch unserer auf Mittelmaass berechneten Schuldressur mit Ehre getragen hätte. Er hat viel auf eigene Hand gearbeitet, — denn er ist heute ein fein und umfassend gebildeter Mann und sein schriftlicher Stil in seiner Klarheit und Eleganz sogar mustergiltig. Der beste Gewinn seiner Schulzeit ist aber gewiss die Liebe und das Verstandniss für griechische Dichtkunst

Von grösserem Einfluss noch als Schule und Haus bei der Bildung der Phantasie war die weitere Umgebung, die alte Musenstadt an der Pleisse, Leipzig, das heutige Krämer- und Fabriknest, — die Stadt, in der innerhalb Deutschlands wohl am regsten sich der Handel rührt. In ihrer idealeren Vergangenheit hat sie grosse Namen aufzuweisen: den Philosophen Wolf, — Bach, den Kantor der architektonisch interessanten Thomaskirche, der hier seine unsterblichen Fugen ersann, — Richard Wagner, der als Sohn des Polizei-Inspektors hier geboren ward, seine Jugend verlebte, studierte, irre

ich nicht, auch im Gewandhaus eine musikalische Erstaufführung erlebte. Der reife Goethe hat in lustiger Erinnerung an Leipziger Studententage Auerbach's Keller unsterblich gemacht. Von der Kunst haben Preller und Genelli zur Ausführung von Wandmalereien einige Zeit dort zugebracht. Die Leipziger Kunst, heute in einem guten Museum mit Ehren vertreten, hatte in Klinger's Jugend noch kein Heim, sie hatte auch keinen Einfluss auf ihn.

Von der Stadt selbst aber, die zu einer der interessantesten in Deutschland wird, je näher man in ihre Eigenthümlichkeit eindringt, hat seine Phantasie Blut empfangen und ist in ihrer Neigung für das Grausige und Düstere gestärkt worden. Drei starke Gegensätze zeigt Leipzig auf verhältnissmässig engem Raum durchgebildet: den grossen, Alles umschliessenden und nur an wenigen Stellen vom Rosenthal und Wiesengeländen durchbrochenen Ring einer niederschmetternd öden, qualmenden Fabrikstadt, in der Schlot bei Schlot steht und Lastwagen rastlos knarren, die neuere Stadt, deren Profanarchitektur chique überall ist und in grosser Zahl anspruchslose aber anheimelnde Villen mit reizenden Gärten zeigt, im inneren Ring, der den Fremden überall hell und behaglich und nett anspricht, — im Kern schliesslich die malerische, in der Nahe des Rathhauses und in diesem selbst oft märchenhaft wirkende Altstadt mit ihren wuchtigen Façaden aus der Zeit des dreissigjährigen Krieges, schweren Erkern, reichem Ornament, hohen Giebeln, mehrstockigen Dachböden; mit grossen Häuserquadraten, die ineinander verwachsen scheinen, und der Leipziger Eigenthümlichkeit der Hausdurchgänge von Strasse zu Strasse mit grossen halbdunklen Fluren, düstern Hofen, Winkeln. Es liegt da viel Schauerromantik in der Luft und um die Dämmerstunde eines der hier häufigen Regentage ist es süss, im Schlendern den feinen Grusel des Orts in immer wechselnder Form zu schlürfen. Der künstlerische Werth der Architektur ist durchgehends nicht sehr hoch, — gross aber die Wirkung der malerischen Masse; auch bei den hohen, in den Verhältnissen meist sehr glücklich angeordneten Kirchen.

Dazu innerhalb der Hauptstrassen ein weltstädtischer Verkehr. Richard Wagner sowohl als Max Klinger haben hier ihre Neigung zur Phantastik und zum Schauerromantischen aufgenommen und genährt, die sich blos noch im Studium des seligen Kammergerichtsraths E. T. A. Hoffmann vertiefen und vergeistigen brauchte. Beide haben auch ihre prickelnde Nervosität daher.

Es hat für Klinger nie eine Frage der Berufswahl gegeben; zu bestimmt hatte seine hohe Begabung sich schon früh geäussert und er sich früh in einen künftigen Künstlerberuf hineingedacht. Was er that und träumte, was er erlebte, stand in Bezug darauf. er fasste Alles in diesem einen Gesichtspunkt unter dem Zwang des väterlichen Erbes auf und nährte seinen Drang aus Allem. Durch dieses völlige Aufgehen in seinem angeborenen Genie, das mangelnde Kunstleben Leipzigs früh einsam und verschlossen geworden, und ohne grosse Vorbilder in der Kunst, entwickelte sich eine persönliche Art des Denkens, der Beobachtung bei ihm, fing die Phantasiethätigkeit unter dem günstigen Einfluss der Körperreife an sich sehr reich und zu einer grossen Kunst des Träumens auszuwachsen. Sie wird ausser von den Eindrücken der alten Heimathstadt und der Isolirung noch von einem anderen Umstand bestimmt, dem auch Bocklin sein Bestes verdankt: durch das Aufwachsen in einem Kaufmannshause. Der Handelsstand vornehmen Stils stellt hohe Anforderungen an Ausdauer, Thatkraft, Intelligenz, — er verleiht besondere Fähigkeiten des Selbstvertrauens auf die Zuverlässigkeit der eigenen Erwägungen, Berechnungen, Spekulationen, des Wagemuths in der Ausbeutung flüchtiger Konstellationen und der Sicherheit in der Erhaschung des richtigen Augenblicks, schliesslich des freien Blicks, der weite Entfernungen beherrscht und oft ohne Kenntniss der Thatsächlichkeit weitabliegende Zustände aus Symptomen sich kombiniren muss, um grosse Unternehmungen mit Erfolg durchzuführen.

Erworbene Berufsfähigkeiten dieser Art gehen bei dem gesteigerten Lebenspuls des Kaufmanns schnell in Fleisch und Blut über; auch sie vererben sich oder wachsen wenigstens bei begabten Söhnen aus der Luft des Hauses gleichsam: Arnold Böcklin und Max Klinger ruhen in dem Selbstvertrauen auf ihre Kunst trotz starken Widerstandes der Welt, in der kühnen Aufstellung neuer, noch tief im Schoos der Zeit ruhender und lebensmächtiger Probleme, am meisten aber in der sonst unbegreiflichen Fernsicht der Phantasie und ihrer spekulativen Kombinationsgabe sicher auf dem Untergrund von Vererbung und Jugendeindrücken des Elternhauses.

Damals und für noch lange Jahre ein hochaufgeschossenes, schmales, engbrüstiges Kerlchen, aber in Charakter und Wesen schon ganz das Heute zeigend, verliess Klinger 1873 in seinem 17. Jahre zum ersten Male die Heimath. Gussow's Stern war im Aufgehen, — Empfehlung und Gefallen an einigen gesehenen Werken des geistreichen Naturalisten der Grund, zu ihm nach Karlsruhe, und nach zweijähriger Unterweisung mit ihm 1875 nach Berlin zu gehen, wohin der Meister an die eben reorganisirte Akademie berufen war.

Es sind wunderbar flüsternde und kosende Stimmen des halb noch schlummernden, halb schon erwachenden Lebens, mit denen Morgendämmerung um den einsamen Brünhildenstein wogt und gleitet. Im dritten Nibelungentagewerk, in Siegfried's Heldenidyll, das Klinger's Landsmann Wagner gedichtet hat. Immer tiefer, anschwellender, heisser und jubelnder wird der Ton, er wächst zum bezaubernden, urewig frischen Sehnsuchtslaut des grossen Menschenherzens, das hinter Schild und enger Brunne aus traumlosem Schlaf zum Tag erwachen will. Da gellt ein kurzer, fröhlicher Hornstoss, da lacht Frau Sonne plötzlich und Siegfried ist da. Scheu noch und zaghaft freit er um die hehre Braut, die Brünne lost er mit Nothung, dem selbstgeschmiedeten Schwert, und in heller Wonne wird die Walhalltochter sein trautes Weib. Zu neuen Thaten aber drängt es den Helden nach kurzem Glück, er zieht in die Ferne und heiliger Runen reichen Hort, das tiefste Wissen der göttlichen Frau, trägt er mit sich als Brautgeschenk. Der Bayreuther Künstler, welcher durch sein geniales System der Leitmotive und der plastischen Naturbilder im Tongefüge der wortarmen Stammlerin Musik die Zunge gelöst und vorahnend ihr die Zukunftstrasse abgesteckt, bewegte sich als echter Romantiker in mythischer Bilderwelt. Sein Urwaldidyll ist ein Symbol des Uebergangs von Nacht zu lichtem Tag, vom Winterschlaf zum Frühlingserwachen. Man kann das Bild nach Sinnesart und Neigung weiter führen. Es ist kunstlerpersonlich auch die Berührung des Genies mit dem fruchtbergenden Boden, aus dem ihm die eigenste Saat aufgehen soll, — es ist das volle Erwachen zur geheimnissvollen Schopferkraft, unter dem Hauch der Weibesliebe, unter dem Eindruck eines grossen Ereignisses, unter der suggestiven Wechselwirkung einer neuen, von starken Pulsen bewegten Oertlichkeit.

Der 18jährige Knabe, welcher anno 1875 auf dem Anhalter Bahnhof in Berlin von langer Eisenbahnfahrt durchgerüttelt ankam, mit der unbeholfenen Scheu und Hoflichkeit eines wohlerzogenen aber verschlossenen jungen Menschen einen Gepäckträger rief, sich einen Marterkasten, vulgo Droschke II. Güte, umständlich angelte, und während das Gefährt durch die damals noch sehr mangelhaft gepflasterten Strassen rasselte, mit einiger Erregung die neue grosse Stadt auf sich wirken liess, war nur ein fremder junger Mann aus der Provinz, der nach Berlin kam sein Glück zu suchen, d. h. hier, den Nektar der Akademie zu schlürfen. Das ist eine alltägliche Geschichte. Und doch ist's ein bedeutsamer Punkt für die neuere und die kommende Kunstgeschichte, denn der begabteste aller lebenden Künstler berührte nun den einzig ihm taugenden Boden, auf dem er reifen sollte und konnte und dem er zum Dank dafür sein eigenes Gesicht aufdrückte: als noch kein ernstlicher Gedanke an eine specifisch



Berliner Kunst war, in dem Sinne wie es seit langem eine Pariser gibt, öffnete er schlagende Tiefblicke in das noch schlummernde Genie der Grossstadt, besonders in den «Dramen», denen erst Ende der achtziger Jahre das originelle und tiefe Temperament des hochbegabten L. Ury mit ganz andersartigen und doch an Kraft verwandten Ausdeutungen folgen sollte; unter den starken Kontrasten der sich auswachsenden Grossstadt und ihrer riesigen Pulsschläge ward er selbst zum frühen Manne über Nacht, und alles Wissens voll zog er fort, — leiblich als ruheloser Wanderer, zu neuen Thaten in die Welt, geistig in Fernen, die kein Fuss vor ihm betrat.

Die geistige Physiognomie Berlins 1875 war interessant, wenn auch unerquicklich. Wenige Jahre zuvor hatte der von 1870 erzeugte wirthschaftliche Riesenaufschwung, die «Gründerjahre», in jähem Fall geendet, — die Nachwehen davon, ein ungeheurer moralischer Katzenjammer, lasteten schwer und niederdrückend auf den Geistern, für die 1870 keine Befreiung gewesen war. Der grosse Menzel, welcher bereits 30 Jahre vorher ein epochemachendes Werk, seinen «Blick in den Park des Prinzen Albrecht» gemalt, wurde ohne Verständniss für die Kulturthat seiner Kunst als technischer Tausendkünstler bestaunt und mit Meissonier in einem Athem genannt, — den weniger bedeutenden aber tief poetischen Knaus würdigte man freilich, bewunderte aber vielmehr den geistvollen Blender G. Richter, der nun halb vergessen ist, und die technischen Kunststücke des zwar von Holland abhängigen, aber als Bahnbrecher gewiss verdienten Gussow. Eine wirkliche Bedeutung in der Litteratur besass der geniale Gegenwartszeichner Spielhagen, als Sammler der Keime, die zu deuten und zu entwickeln ihm versagt war. Das einzig Grosse, Wagner's Kunst, war ein beliebter Gegenstand für den Ulk der Salons, wie 6 bis 8 Jahre später die ersten in Berlin bekannt gewordenen Böcklin's. Die Bühne wurde von Lindau, der mit Witz die kleinen Sünden der Gesellschaft secirte, die grossen aber klug umging, und Moser nebst Genossen beherrscht, für die das wahrhaft Weltbewegende in dem Umstand lag, dass man am Schluss auf das soeben eingeführte Standesamt zog. Harmlos daneben sang Julius Wolff im Scheffelton seine volksthümlichen Minnelieder. In der Kritik war Fontane ein geistreicher und ernster Mann, in dessen Kollegenschaft Bissigkeit, Bosheit und Biedermeierei schliesslich doch Alles gehen liessen wie es war, und auf die eigene Haut bedacht, zur Klärung der Situation nichts beitrugen. Virchow und Helmholtz als Vertreter der exakten Wissenschaften waren fast allein wirkliche Pioniere, und neben ihnen Siemens als Prophet einer neuen Göttin, der Elektrotechnik.

Es war Dinerstimmung und Treibhausluft; viel vorsiebziger Patriarchalismus und Geheimraths thuerei und noch vorherrschende moralische Biederkeit, — schon viel französisch kokettirendes Gigerl-

thum im Nachwuchs und sich einfressender Verderb, — Alles zusammen die Lummeljahre einer halb wüchsigen Weltstadt im ersten Beginn.

Der Untergrund seines Temperamentes, seiner Leipziger Eindrücke war fest und solide, der Flug seiner Phantasie durch die Abgeschlossenheit seiner Jugend schwungkräftig geworden, — Klinger war unempfänglich für das Ungesunde seiner Umgebung und wuchs sich still aus. In wenigen schnellen Ansätzen. Die Akademie, deren Unterricht er nur 1876 durch sein militärisches Dienstjahr in Leipzig unterbrochen hatte, bekam er schnell satt, — die Aeusserung zu seinen Eltern: «ich will fort, was soll ich da? die Leute wollen etwas Anderes als ich will!» ist ebenso charakteristisch wie die Vernachlässigung des Naturstudiums. Er geht träumend umher, er beobachtet mit schnellem Blick und entwirft in einem fort. Er ist wegen des Stempels von Genialität in seinem Gesicht und seiner scheuen Liebenswürdigkeit überall gern gesehen und sehr bemerkt, den feingebildeten und sich gern elegant klei denden jungen Mann aus gutem Hause zieht man heran, — beim alten Gentz, Gussow, Stettenheim u. A., — er ist zurückhaltend und schweigsam in Gesellschaft, bei seinen Genossen ein guter, abseits gehender, aber nie spielverderbender Kamerad, der die Ein samkeit liebt, die guten Konzerte regelmässig besucht und mit Leidenschaft wie grossem Talent am liebsten zu Hause Klavier spielt. In seiner Kunst kommt die Malerei erst in zweiter Stelle. Er zeichnet fast ausschliesslich und macht auf Anregung und unter Aufsicht des Kupferstechers Sagert seine ersten Radir versuche, die er als Autodidakt mit rast losem Fleiss vervollkommnet. Sein erstes Bild 1877 «An der Mauer» (Bes.: Dr. J. Stetten heim) ist von verblüffender Naturwahrheit und Frische der Charakteristik wie des Kolorits, — eine Zeichnung aus gleicher Zeit, «Soirée» (Bes.: Prof. J. Moser) beinahe Gegensatz in der fast dämonischen Tiefe der individuellen Auffassung von Leuten der Empirezeit, die wie die lebensprühende Komposition von Menzelverehrung zeugt. Der grosse Reiz erster Jugend liegt aber am feinsten über jener Reihe von fast 40 Hand zeichnungen im Besitz der Berliner Nationalgalerie ausgebreitet, die von merkwürdiger Frühreife sind Sie stammen aus den Jahren 1875 bis 1879 und gehören drei ganz getrennten Stilrichtungen an, jede völlig beherrscht. Da sind die geistreich und mit französischer Finesse gezeichneten Gesellschafts und Wirklichkeitsbilder auf der Bahn Menzel's: die Causerie, Dame im Wagen, Geck und Dame, das witzige Blatt mit einem kindhaltenden Affen neben einem Naturforscher und einem tückisch vorbei gleitenden Priester, die sehr empfundene Komposition des Todes beim Gefangenen, der Tod als Pflasterer, — diese beiden, schon wie der Simplicius beim Einsiedel Vorwegnahmen späterer Ideengange. Ganz



Simplicius und der Einsiedel (Aus [illegible]

originell, mit akademischen Einflüssen auf wenigen Blättern, ist Klinger's erster Cyklus: die Zeichnungen zum Thema Christus. Etwas römischer Klassizismus, etwas Rembrandt, auf der besten: dem Gang zur und der Rückkehr von der Bergpredigt — mit grosser Kunst der blossen Silhouette und durchgeführten Köpfen eine solche Fülle drolligsten Humors, so selbstständige und starke Auffassung von Charaktertypen, dass man über einen 21 jährigen Autor staunen muss. Auch die Kreuzabnahme ist gleicher Art, und der Zinsgroschen mit dem milden Heiland und den arglistigen Pharisäern ein Meisterwerk farbiger Wirkung. In Blatt VIII endlich: «Christus in der Vorhölle» steckt bereits der Schopfer von «Ein Leben».

Der dritte Stil ist der hellenistische, der eigentliche, weil vollkommenste Jugendstil Klinger's. Ohne das Kapriziöse der Christusfolge und ohne den Wirklichkeitssinn und das Nervösmalerische der ersten Reihe. Von einer Ausgeglichenheit der harmonisch und lieblich ausgerundeten Silhouette und zuweilen einer zarten Schattenschraffirung, einer Treffsicherheit der Komposition und einem Duft poetischer Empfindung, der die Antike noch zu übertreffen scheint und bis dahin in der modernen Nachahmung ihres Stils unbekannt ist. Und so ganz beiläufig entpuppt sich in einigen Textumrahmungen für eine nicht zur Ausführung gekommene Anthologie aus fünf antiken Dichtern, in Allegorien, Arabesken, in antikem Geräth ein sehr gewichtiges Talent für das Kunstgewerbe, dem der Künstler in späteren Cyklen nicht nur ausgezeichnete Vorbilder, sondern sogar in seinen kühn aufgefassten Allegorien Hinweise zur systematischen Neubildung gegeben hat. Von den Einzelkompositionen ist jedes Blatt ein Juwel, so das reizende Idyll des Centauren im Gespräch mit Wäscherinnen, die Hetäre, der Kinderbrunnen, das hierher gehörige Scherzo «Bär und Elfe», und selbst das nicht gleich ausgereifte Gedicht: «Amor auf Frauen schiessend».

Der erste, noch ungelenke Versuch zu einer epischen Darstellung mittels einer Blatterreihe ist hier in der Christusfolge zu verzeichnen, wie auch beinahe alle Zeichnungen poetischen, nicht malerischen Charakters sind. Bemerkenswerth ist auch schon der unerschütterliche Muth des Selbsvertrauens; wer sonst hätte gewagt, so humoristisch die Bibelwelt zu behandeln wie auf den beiden Bergpredigtzeichnungen, oder im Bereich der bildenden Kunst so rückhaltlos seine Ansicht über die Vergänglichkeit des Christenthums wie in jenem gezeichneten Epigramm auszusprechen, in dem der dornengekronte Heiland von einem riesigen geflügelten Fuss — der Zeit — auf seinem gebeugten Rücken in die Grube gedrückt wird. (Bes.: Ad. Thiem.)

1877 entwirft Klinger sein erstes Radirwerk, das er 1878 bis 1879 auf die Kupferplatte überträgt. Die «Radirten Skizzen» (Opus I). In manchmal noch verfehlter, oft schon auf krummem Wege des Autodidakten zu interessanten Ergebnissen gekommener Technik geschickte und ungeschickte Versuche aller Art: Wirklichkeit, Phantasie; empfundene Kunst, Illustration; ein bemerklicher Japanismus; — in Allem der sorglose Dilettantismus und das achtlose Geben des jungen Genies mit vollen Händen. Aber schon ein Blitz von dämmernder Selbsterkenntniss, eine Visitenkarte gleichsam mit dem Verzeichniss kommender Titel und Anwartschaften im Titelblatt, in dem die Aquatintamanier mit ihrer duftenden Weiche und Traumhaftigkeit äusserst geschickt gehandhabt ist. Eine visionaire, tambourinschlagende Elfe erhebt sich auf biegsamem Schilfrohr balancirend über dunklem Meer. Ein stiller Halbmond darüber, — unten ein lüsterner Krokodilkopf, der vom Wasser nach dem süssen jungen Blut giert. Es ist ein Wappenentwurf für Klinger's geistiges Schild: die schöne Königin Phantasie in ihrem Luftreich und hoch über niederer Welt. In dem Künstlerknaben mit Pumphöschen und Umschlagkragen, der ganz versenkt im Grünen auf seine Zeichenmappe blickt, denkt er auf Blatt II vielleicht der eigenen Jugend, ihrer harmlosen Freude und Genügsamkeit. Zwei drollige «Hummern

im seichten Wasser, zwei satte träge Philister nach einem fidelen Fischessen in der Verdauungsruhe sind so fein geschildert wie weiterhin ein im Grase ruhendes und den «Frühlingsanfang» aus knospendem Baum und Busch ringsum schlürfendes Mädchen. Und dann die prächtige «Schaukel». Auch ein Sinnbild ist dieses behende, graziöse Schaukeln, — dort des neckenden Elfen mit dem flatternden Gewand, hier des prächtig gebildeten Geiers mit vorgestrektem Halse und ausgebreiteten Fittigen auf der beweglichen Stange. Künstlerphantasie und Adlerflug im fröhlichsten Wettkampf um die grössere Elasticität. — Jetzt aber gellt fernher hallender Hornruf in das Tummeln spielender Musenkinder, das grosse Leitmotiv von Tod und Ewigkeit klingt leise im «sterbenden Wanderer» an, dessen Speer entfällt und dessen Kopf bewusstlos zurücksinkt in mittägiger Felsode, während ein gefrässiger Geier lüstern wartet. Auf das ernste Bild ein liebliches: eine junge japanische Schöne, sinnend von ihrer Schaukel aus in den reizenden Garten blickend, den fern ein Bergkegel im Hintergrund abschliesst Eine pantherartige Katze zu ihren Füssen. Ein Modernes schliesslich und ein prüfender Grundakkord auf den Saiten jenes Gebiets, auf dem die Stoffwelt der «Dramen» sich kühn erheben sollte, ist in der «Verfolgung» sichtbar, — zwischen Wiesen mit kahlen Bäumchen auf der lachenblinkenden Landstrasse eine Menschenhatz auf Leben und Tod von einem abendscheinumflossenen Haus und lichtem Horizont her, — ein Arbeiter verfolgt durch drei, — eine merkwürdig frische und kräftige Wirkung aus lauter Andeutung.

Ein Unicat von 1878, ein originell in seiner teuflischen Physiognomie wirkender «Mephistopheles» (Bes.: R. Pachter) sei hier genannt wegen der inneren Hergehörigkeit

Hier läuft in geistiger Hinsicht eine Grenzscheide in Klinger's Werden zwischen dem Bisherigen und Kommenden. Der Durchblick und die Absicht auf den Prickel virtuoser Darstellung und das Fragmentarische in der Bildung schöner, bizarrer und blitzender Einfälle, die meist das Motto und schliesslich auch das Recht sorgloser und in Kraft gährender erster Jugend sind, werden überwunden.

Es ist dies die Zeit seiner Prinz Heinztage, von denen der berühmte dänische Kritiker Georg Brandes, ein damaliger Bekannter Klinger's und der Erste, der ihn ernsthaft und als feiner Fühler in die Litteratur eingeführt, eine reizende Episode berichtet. Eine kleine Schaar hochbegabter junger Künstler hauste damals in einem Atelier am Landwehrkanal zu Berlin W. nach der traditionellen Weise der Kraftgenialität. Alle waren Protestler gegen die in Handwerk versinkende offizielle Kunst, Alle künstlerische Nihilisten, Raisonneure und Theoretiker für den in Deutschland noch unbekannten Naturalismus, Alle dachten von sich, vom Leben und der Kunst gering und bummelten thatlos. «Nur zu dem Einen unter ihnen, der still und verschlossen seinen Weg ging, sahen sie andachtsvoll auf und trauten ihm das Unglaublichste zu». Dieser Eine war Max Klinger.

In seinen ersten Versuchen hatte er die kaum erlernte Technik der Radirung in einer ganz neuen Weise gehandhabt und neue, verblüffend frische Wirkungen zeichnerischer und malerischer Art neben naturgemäss Unfertigem erzielt. Diese Technik wurde seine Siegfriedswaffe. Das gesammte Gebiet der Stecherkunst, seit Marcanton und den Rubensstechern in rapidem Verfall, war damals fast auf dem niedrigsten Punkt angelangt. Es gab Professoren darin, ein paar feinfühlige und geschickte Leute dabei, — sie hielten sich aber streng und hilflos in den überlieferten Grenzen und harrten nicht einmal sehnsuchtsvoll eines Messias, der das schlummernde und gebundene Sprachvermögen der Technik wecken sollte. Es kam ein Messias. Diesmal nicht wie in Rembrandt ein Malergenie, welches das Geheimniss seines Farbenzaubers auch mit diesen Mitteln zu erzeugen strebte, durch sein

Malergefühl dem bisherigen befangenen und spröden Strich den neuen Odem einer abenteuerlichen Beweglichkeit einflösste, die seinen Nachfolgern wieder verloren ging, — es kam ein litterarischer Geist, ein Dichter und philosophischer Denker, der nichts mit der traditionellen Kunst, noch weniger mit ihrem Handwerk, anfangen konnte und gleichsam nur das primitivste Geräth in den rein materiellen Hilfsmitteln der Kupferplatte, des Stichels, der Radirnadel und des Aetzwassers vorfand. Um seine Welt befriedigend zu gestalten, musste er eine neue Ausdrucksweise finden, für die es Anregungen, — z. B. die Vereinigung von Stichel- und Nadelführung durch den Franzosen Gaillard, — kein Vorbild gab. Und wie er, voll von Altem und Neuem, als Symbolist und Wirklichkeitsdarsteller immer einen modernen und persönlichen Ausdruck suchend, sich eine originelle und organisch ausgebildete Formenwelt schuf, entwickelte er Hand in Hand mit dieser eine ebenso individuelle als reiche und dem leisesten Druck wie der flüchtigsten Intention gehorsame Radirtechnik: von vollendeter Schönheit und Durchgeistigung in der reinen Anwendung der Nadel wie des Stichels, — wird sie in der Kombination nach wenigen Jahren rastloser Versuche mit Mischung von duftvollster Aquatinta (die in seiner Hand unerreicht und ein technisches Geheimniss ist), Radirung, Grabstichelführung und Grabstichelüberarbeitung, Verwendung des Diamanten, und vereinzelt benutzter Schabkunst, sowie eines zweitönigen Drucks voller Ausdruck des nervösesten, beweglichsten, auf den geringsten Eindruck von aussen reagirenden und die feinste farbige Nüance empfindenden, und des zugleich leidenschaftlichsten Künstlertemperaments der Gegenwart; — sie zaubert den leisesten Hauch und den zartesten Duft so sicher her, wie die mystische Tiefe heiss wogender Tonmassen; — und als Ende der achtziger Jahre unter dem Einfluss der von Klinger betriebenen Bildhauerei und monumentaler Farbenwerke sein proteusartig sich in jedem Blatt und jedem Werk ändernder Stil einen plastischen Grundzug erhält, vermag sie mit der kühlen, porös schimmernden Wirkung des Marmors anscheinend zu wetteifern, — sie vergleicht sich im Ganzen in der Fülle und dem erdrückenden Reichthum des Lauts mit den vieltönigen Stimmen des Orchesters.



Ende der siebziger Jahre kommt ein anwachsender, sicherer, in's Grosse spähender Zug in Klinger's Phantasieleben.

In dichterischen Cyklen vorwiegend sammelt sich nun die künstlerische Kraft seiner Jünglingsjahre, — ein persönliches Erlebniss, die Stimmung eines kürzeren Zeitraums, ein kritisches Verhältniss zu einer bestimmten Erscheinung in Kunst, Leben, Welt, die Versenkung in die grossen Daseinsprobleme wird Mittelpunkt einer Allegorie, eines Romans, einer lyrischen, dramatischen, epischen Dichtung, in der die Sprache vom kosenden Flüstern zur Satire, vom rhythmisch gedämpften Wohlklang zum Donnerwort, von der Flammenschönheit heisser Leidenschaft zum erhabenen Pathos geht und schliesslich im letzten bisherigen Radirwerk sich ganz in die unendlich weite und vieldeutige Tonwelt zu verlieren scheint. Alle Bahnen menschlichen Temperaments und

menschlicher Gedankensphären durchkreist unfehlbar sicher und selbstgewaltig dieser bewegliche Geist, dessen jeder Cyklus den Inhalt des ergriffenen Problems in einer ganz individuellen, man kann fast sagen: bei ihm nicht wieder vorkommenden und jedesmal völlig abgeschlossenen Technik erschöpft, bei dem jeder folgende im eigensten Gewand der Auffassung, Durchbildung einen geistigen und seelischen Aufstieg nach strenger Logik bedeutet.



Klinger's erstes grösseres Erlebniss ist die Liebe zum Weib. Er ist ein verschlossener, weltunlaufiger, scheuer Träumer; zart seine Empfänglichkeit für Frauenzauber, tief seine Empfindung, zäh ausdauernd. Sein gedankenvoller, ruhelos schaffender Kopf stutzt über die ungewohnte, neue, so schmerzliche als süsse, so launische Erscheinung in seinem Leben. Ihm wird und ist jedes Ereigniss sofort Kunst, auch er ein König Midas, dem Alles unter den Fingern zu Gold wird. Sein feiner Instinkt ahnt gleich eines der tiefsten Lebensgesetze, — um so wilder bändigt der Kopf und unbarmherziger das Zucken des Herzens und bleibt hinter jeder Variante der flüchtig wechselnden und wogenden Stimmung auf der Jagd: ihren Grad, ihr Aussehen, ihr Wesen zu ergründen und festzuhalten

Dazu sind ihm Stimmen von Frankreich herubergeflattert: der grosse Seelenkenner Flaubert und die beiden Goncourts, — diese Meister einer psychologisch-intimen Entwickelung sind ihm liebe Genossen der Einsamkeit geworden; — er weiss von ungefähr, wohin er muss; er sucht die Mittel für eine ganz individuelle Gestaltung in der Antike, im Modernen, — überall, — — unter seinen Händen bildet sich eines der merkwürdigsten Phänomene neuzeitlicher Kunst: die 1877 entworfene und 1880 radirte »Paraphrase über den Fund eines Handschuhes«. (Opus VI.)

Nach Art des Entstehens ist es sein persönlichstes und zugleich das raffinirteste Dokument seiner Kunst. Eine zusammenhangende Komposition von lauter einzelnen Allegorien, Allegorien des individuellen Falls und selbst in den wenigen antikesirenden Motiven von ganz moderner Erfindung und Auffassung. Und eben dieses Frische, Neue in jedem Strich und beinahe jeder gedanklichen Voraussetzung gibt dem Werkchen einen unbeschreiblichen Reiz; — einen besonderen objektiven Werth aber darin, dass Frühreife eines 20jahrigen Genies mitten aus der Erfahrung der ersten, auf einem verschwindenden korperlichen Zustand beruhenden Liebe diese dargestellt hat, während die besten psychologischen Künstler erst in der Mannesreife mit halben und verwischten Erinnerungen an das Einst in dieses hochinteressante Problem hineingegangen sind, erst als sie eine genugend ausdrucksvolle Darstellung beherrschten.

Der malerische Darsteller führt sich nicht nur in Selbstbildnissen des I. und II. Blattes als Acteur ein, sondern auch in künstlerischer Hinsicht durch den Realismus, der mit vorzüglicher Plastik, Stimmung und Schwung die Fabel erst genau erzählt, bevor der Dichter in Thätigkeit gesetzt wird. Da ist der Platz vor der Glashalle auf dem früheren Skating Ringk zu Berlin. Die Lichtreflexe in den zahllosen Scheiben, das Sonnensegel auf dem Dach, die im Laufen, der Unterhaltung, dem Anschnallen der Laufschuhe malerisch gruppirten Personen geben auf Blatt I ein buntbewegtes, stimmungsvolles Bild,

in dem soeben das persönliche Ereigniss des Künstlers sich anspinnt: er steht im Gespräch als eine hagere, vollbärtige Gestalt mit goldener Brille links bei einem älteren Herrn und späht nach rechts hinüber, wo zwischen zwei grüssenden Herren hindurch die gefeierte brasilianische Schönheit des Ringks eben heranrollt. Ein vielleicht nur vom Lauf erregter und mehr neugieriger Blick des Weibes fliegt herüber zu der ungewöhnlichen Erscheinung des jungen Künstlers, — vielleicht aber brennt in ihm ein unbewusstes Gefallen, eine stumme Aufforderung, es ist urplötzlich ein magnetischer Rapport zwischen Beiden, eine seelische Telegraphie, die geheimnissvoll in Beider Empfindung dieselben Reflexe hervorruft. Von unbewusstem Wohlgefühl belebt gleitet die königliche Gestalt jetzt im brütenden Sonnenschein auf den prachtvollen Parkhintergrund zu, sein Schönheitsgefühl und seine Lust am Reiz fliessender Linie drückt sich in der weich gleitenden Silhouette und der Eleganz ihres Kurvenlaufs ab, — ihre lose gebändigte Gluth des Temperaments und die Nachgiebigkeit der Tropentochter gegen die augenblickliche Intensivität der sympathiebegehrenden Sinne macht in dem scheuen Verehrer Unternehmungsgeist frei, er fährt ihr nach, sein Künstlerauge an dem reizenden Linienspiel der Figur weidend, seine Bewegung wird frei und jeder Nerv durstig nach Schönheit. Bewusst oder unbewusst, — das Weib lässt ihren Handschuh fallen, den der Mann mit tigerartiger Schnelligkeit zu sich steckt (II). Und jetzt ist der Bann gebrochen, er kommt los von der physischen Nähe des Weibes, er flieht in einem unangenehmen Gefühl über den unterschlagenen Fund, der zum Symbol seiner jugendlich schwärmenden, keuschen Begehr wird. Alle seine Gedanken richten sich auf ihn, er wird der Gradmesser seiner stürmenden Pein und ruhiger, stiller Wonnen, er bleibt der Faden in dieser dichterischen Selbstanalyse. Auf seinem Heimweg vergewissert er sich bei jedem zehnten Schritt des Besitzes, angelangt holt er den sechsknöpfigen ledernen Handschuh andachtig heraus, er athmet die Nähe des Weibes in seinem Duft und ihre Silhouette vergegenwärtigt er sich in seiner Weichheit und der molligen Schmalheit von Arm, Hand und Finger. Und dann ist es Nacht, das Herzweh wird wach und die vom Halbschlaf überreizte Phantasie träumt sich weit fort in eine nächtige, vom waldigen Berg überragte Flusslandschaft, an deren Ufer winzig, aber wohl erkennbar, die Schöne wandelt. Wie fein ist dies friedliche Bild aus nervöser Erregtheit von der im Bett schlaflos hockenden Gestalt Klinger's hier entwickelt, über dem ein schön stilisirter Apfelbaum lockende Frucht verführerisch zeigt (III).

Jetzt irrt ein Angstgefühl durch den müden Körper, ein Gedanke an die Hoffnungslosigkeit seiner heissen Wünsche, — denn was ist er, der werdende blutjunge Künstler, schliesslich einer gefeierten exotischen Schönheit, die nach äusserem Gepränge begehrt und den leibhaftigen Rafael abweisen würde, bevor er ihr Palast und Equipage bieten könnte. Auf stürmisch bewegtem Meer sieht man ein tanzendes Segelboot und einen angstvoll mit dem Haken nach dem untergehenden Handschuh greifenden Steurer (IV)

Nun aber kommt mit nervenberuhigendem Frieden eine stille Selbstbesinnung auf den Schatz seiner Innenwelt, auf seine Kunst, in der sein ganzes Wesen vom ersten Bewusstsein an fest begründet liegt, an der alle Pein seiner Seele in harmonischen Rhythmen abprallen muss und der er schliesslich dieses seltsame Erlebniss anvertrauen wird. Die heiteren Götterlüfte der Antike scheinen um seine heisse Stirn zu fächeln, — seine Seele wird weit und wunschlos in seliger Schau auf das Weib: es ist ein unbeschreiblich schönes Blatt, auf dem in heraldischer Art als Wellen stilisirte Blätter im Vordergrund des Meeres, mit versinkender Sonne hinten, branden und darüber hin entzückende Seepferdchen eine grosse Muschel mit dem lassig die Zügel haltenden Handschuh ziehen (V)

Dieses Bild selbstlos lauterer Verehrung ergreift das Künstlerbewusstsein, erfüllt es mit neuer Schaffenslust und lässt die menschliche Empfindung entsagungsvoll ausströmen in feierlicher Andacht

und Anbetung der Weibesschönheit, die fortan unentweiht und mit den Sinnen unbegehrt im Gedenken wohnen bleiben soll: auf einsamem Felsenriff liegt zwischen zwei Kandelabern der Handschuh, zu dessen Huldigung rhythmisch brandende und gleichsam niederknieende Wellen ein Heer von aufgeblühten Rosen herantragen (VI).

Im Vorrücken der langen schlaflosen Stunden der Nacht lasten die Halbtraume schwer in den Gliedern, — die Schwungkraft und der Duft der Phantasie sind gebrochen und verweht, hart, spitz und peinigend steigen böse Geister des Vorwurfs auf und setzen sich als Alp auf das schlagende, ächzende Herz des Künstlers. Tief geängstigt von den schon gegen den Bettrand fluthenden Wellen und den ihnen entsteigenden Wahngestalten presst er sich gegen die Wand unter dem zu Haupten riesig aufgeblähten Handschuh, der den böse Träume weckenden Mondschein halb vom Zimmer abhält (VII). Dem weichenden Alp folgt tiefe Erschlaffung der gejagten Nerven, monotone Vorstellungen, lustlos und angstlos, herrschen vor, — — wie plastisch zeichnet den unaufhörlichen Prickel nichtssagender Bilder das banale und doch so geistvoll gedeutete Natur enthaltende Motiv, auf dem zwischen Rosengewinden und vor einer Wand von lauter sechsknopfigen Handschuhen, mit einem spähenden Ungethüm unter dem Einen, der Handschuh über ein reizendes Tischchen gelegt ist (VIII). Zum dritten Mal stellt sich Beklemmung ein, — jetzt diejenige kraftloser Verzweiflung um den sicheren Verlust: ein Ungethüm, halb Fledermaus halb Fisch, fliegt mit dem Handschuh im Maul über die Gartenbüsche, während zwei hilflos ausgestreckte Hände durch die zerbrochenen Fensterscheiben es noch zu fassen suchen (IX)

Ein traumloser, tiefer, langer Schlaf erlöst endlich das müde Hirn von seinen wilden Phantasien, die Kraft der Jugend überwindet leicht die Strapazen des Nervenaufruhrs; als der Künstler am lichten Morgen mit frischen Sinnen und gestärkt das Auge aufschlägt, da ist ihm unsagbar wohl und zuversichtlich und in Erinnerung an den Liebreiz des Weibes löst sich von seinen Lippen das Klarheit aus allen wirren Unsicherheiten und Zweifeln spendende Selbstgeständniss erster Jugend, das sein scheues Empfinden nur in flüsterndem Ton zu verrathen wagt und doch nach einer menschlichen Stimme begierig ist: «Ich hab dich lieb!», — unter schwer hängendem Rosenbusch liegt der duftige, weiche Lederhandschuh auf einem Tischchen, auf dessen Kante lächelnd der libellengeflugelte Amor mit Bogen und Kocher sitzt (X)

In all' dem Springenden dieses merkwürdigen Capriccio's über erste Liebe, dem Tastenden und sich feierlich Aufrichtenden, dem manchmal fabelhaften Raffinement in der Haarspalterei der Analyse summt nebenher und mitten durch wie ein zufallüberlassener Aeolsharfenlaut eine berückende Zartheit und Keuschheit des Seelenlebens, - eine das Mädchenhafte in der schwärmerischen Anbetung des Weibes nur eben streifende Stimmung. Für einen so jungen Menschen ist das ein Lob, - wenn es wie hier mit Geist gepaart ist, ein Zukunftsversprechen

Anno 1878 veranstaltete Klinger die erste Ausstellung von Handzeichnungen: die acht Blätter vom Thema Christus und die Entwürfe des damals noch nicht radirten «Handschuhs». Es gab Aufmerksamkeit bei den Kunstleuten und Skandal bei den Philistern. So harmlos uns heute der Humor der beiden Bergpredigtblatter erscheint, so erklärlich immerhin ist orthodoxer Widerstand in der Dunkelheit jener Zeiten. Unbegreiflich jedoch, und nicht einmal durch die Spiessbürgerphysiognomie des damaligen Berlin entschuldigt, ist der Widerstand gegen den «Handschuh» — man müsste denn ein Symptom vom geheimen Kampf der Masse gegen das Genie überhaupt darin erkennen wollen. Nur die laute Stimme eines Kollegen sei mit Ehren hier erwähnt, welche in der «Gegenwart» prophezeite:

Man wird einst vom Jahre 1878 sagen, dass Klinger in ihm zum ersten Male ausgestellt habe». Der Mann hiess Lewin und starb später als Bibliothekar in Düsseldorf.

Die Musik hat immer in Klingers Leben eine grosse Rolle gespielt. Ob er sich schöpferisch darin versucht hat, ist mir nicht bekannt, da er sich darüber ausschweigt. Aber die Allerintimsten seines Umgangs wissen, welch' ein leidenschaftlicher Musiker er ist und mit welcher Hingabe er sich lange Stunden hindurch nach erschöpfenden Arbeitstagen in Schuberts und Brahms Tonwelt versenkt, wie er aus geisternden Tonschwingungen im Abenddämmern geheimnissvolle Offenbarungen empfängt und mit grübelnder Stirn davonträgt. Seine ganze Kunst hat ein sichtbares Merkmal musikalischer Empfindung, seine Radirung ist mit dem schmeichlerischen Duft, der hauchenden Feinheit der Uebergänge und den machtig fluthenden Massen des Tons, mit dem verführerischen Cirkel und dem zackigen Riss der Linie, die immer durch ein unverlierbares rhythmisches Gefühl geleitet, gestuft und zusammengehalten sind, oft mehr Musik als Malerei.



Der Pflasterer (Aus „Eva und die Zukunft") Handzeichnung zur gleichnamigen Radierung. Im Besitze der k. Nationalgalerie, Berlin

Noch charakteristischer, und hier selbst dem Laien unverkennbar, tritt dieselbe Eigenthümlichkeit fortab in der Gliederung seiner Cyklen hervor, — sie ist trotz der sprunghaften Entwickelung selbst im architektonischen Bau des «Handschuh's», seiner Einleitung, seinem Höhepunkt in den beiden antikesirenden Mittelblättern, seinem Schluss, — bereits deutlich vorhanden.

Immer hat er fortab im Titelblatt (Prefacio) ein Vorspiel, das im Grundton das Thema enthält oder in mystischen Dämmerungen darüber phantasirt, — oft ein zweites, persönliches oder zum besonderen Fall überleitendes dazu, mitten in zusammenhängender Folge oder zwischen zwei einzelnen Unterthemen ein Zwischenspiel (Intermezzo) als Ruhepunkt, Ueberleitung oder Moral, - und in freier Schlusskomposition gibt er häufig einen Abgesang von grosser Wucht des folgernden Gedankens oder der sich voll entladenden Stimmung. Er führt dies Prinzip aber auch noch oft bis in die Hauptblätter hinein durch, für die er in vollendet schöner und stilreiner Ornamentik, in Erfindung sprühenden Arabeskenwerks, in reizvoller und originell erdachter wie verbundener Allegorie eine poetisch-musikalische Begleitung von oft unbeschreiblichem Zauber der Wirkung schafft.

Dieser heitere, graziöse Geist der Tonwelt ist völlig in dem nächsten Cyklus, dem jugendschönen Meisterwerk der «Rettungen ovidischer Opfer» erwacht (Opus II de 1878). Dem Inhalt nach eine humoristische Anzapfung des alten lateinischen Poeten in drei seiner poesievollsten «Verwandlungen» hat es in diesem Charakter den feinen Reiz des flüchtigen, sonnigen, lächelnden Einfalls. Was aber die Form, die Antike darin, betrifft, so ist das eine erstaunliche und kaum begreifliche Geschichte. Klinger hat erst 1889 Unteritalien und 1894 Griechenland kennen gelernt, — 1878 war er noch nicht einmal bis an die Alpen gekommen. Was bei Dürer und Böcklin, auch bei Preller, aus der Ortskenntniss erklärlich ist: die Durchdringung der Antike aus der Kenntniss ihrer landschaftlichen Kulisse und aus der

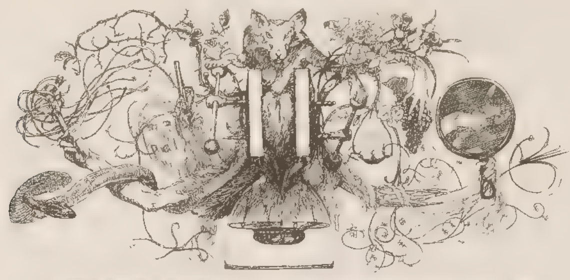
Zwiesprache von Auge zu Auge mit ihren schönsten Originalresten heraus, — das fällt bei Klinger weg. Nur mit dem Seherblick einer abnormen Phantasie ist diese Welt geschaut und doch steckt in diesem entzückenden Spiel der schonen Silhouette und des edlen Maasses in den Figuren, in dieser jungfräulichen Anmuth quelldurchrieselter Wiesenauen und in der rhythmischen Schonheit von Berg- und Waldanblicken ein Jonismus, der eine Verfeinerung und Erhöhung des geschichtlichen zu sein scheint Preller wird nüchtern im Vergleich dazu und kalt die lieblichsten Vasengebilde aus dem Alterthum.

Und doch ist's keine eng anschmiegende Nachempfindung, etwa wie die Genellis; vielmehr die Auffassung eine so originelle, moderne, künstlerpersonliche, dass das Heute und Morgen und Gestern des Scherzes, der Satire und der rein idyllischen Poesie unbedingt das Obergewicht behält. Es ist da etwas vorhanden, was auch in Nietzsches Jugendwerk: »Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik« wie Quellwasser rauscht, — eine neue künstlerische Ausdeutung der Antike, die mit der von Winkelmann kommenden philologischen kaum mehr als den Namen gemeinsam hat.

Innerhalb prächtiger architektonischer Umrahmung mit den Attributen der Ceres und Tritons wölbt sich in feierlich getragenen Akkorden eine antike Landschaft um eine Belauschung im Bade zwischen Schilf, Baum und Busch, — mit ansteigendem Berg und Tempel und Meer im Hintergrund, — und erhebt sich aus dieser auf bekränztem Postament mit mildem Lacheln der unvergängliche Typus der Aphrodite von Melos; — welch' ein bezaubernder Anschlag lässt in diesem ersten Titelblatt die Wunderwelt der jonischen Antike aus Dämmerungen der Vergangenheit entsteigen! Es ist eine landschaftliche Symphonie, in der die Poesie wunderbar gebildeter Baumwipfel mit ihrem leisen Regen und Rauschen, das Flüstern des Schilfs, der gedampfte Wogenschlag des fernen Meeres und die einsame Ruhe der antiken Kultusstätte untrennbar mit dem durchgeistigten Naturkult einer glücklichen Volksrasse verwoben sind.

Der einsame Künstler, vor dessen innerem Gesicht dies Bild als eine lockende Fata morgana geheimnissvoll vorüberzog, sitzt dann bei Nacht mit gefalteten Händen vor seinem Zeichentisch. In dem Rauch einer verschwelenden Kerze erhebt sich licht und riesengross aus blühenden Rosen eine Büste Ovids vor einer Bergmasse am Meer, in dessen Angesicht ein winziger Priester auf einem Altar den Unsterblichen opfert (Titelblatt II).

Das Vorspiel ist, — mit antiker Seelenheiterkeit alle unsere Sinne beruckend, — vorübergezogen; ein kurzer Nachsatz, — im Zwischenspiel ein Gebet des bescheiden zurücktretenden, auf den Fleiss seiner Hande als das Schöpferische deutenden Dichterkomponisten, — hat eine persönliche Empfindung im Akkord darangeknüpft, — der Vorhang geht langsam auf, das tragi komische Liebesspiel zwischen



Pyramus und Thisbe, den Wandnachbaren, vor uns zu entrollen. Ein Meisterwerk der schönen, leicht schattirten Silhouette schildert das Kosestündchen des jugendschönen Paares, das diesseits und jenseits an die lose gefügte Grenzmauer der Elternhäuser sich schmiegt und durch die Spalten flüstert. Diesseits und jenseits aber stehen auch die Eltern des Liebespaares und machen ihnen mit humoristischem Pathos Vorstellungen: «Lass ab von der Liebe, o Pyrame, — sie hat ja kein Geld!» und «zum Donnerwetter, dass mir die Liebelei mit dem windigen Kerl aufhört, der doch keine reellen Absichten hat!» Spöttisch lächelnd thront darüber auf dem Fries des Blattes (IIa) der phrygische Cupido, dessen Bogen eine telephonische Verbindung zwischen einer Maske und einem Ohr bildet. Schwörende Hände und dann brennende Herzen zu beiden Seiten einer Mauer, — ein Spiegel und ein Grabmal als Ort des Stelldicheins variiren durch Arabesken sinnvoll verbunden dies Thema.

Genau dieselbe, nur halb durchschnittene Komposition, auf der das Paar jetzt auf dem Boden hockt und viel temperamentvoller Liebesschwüre durch die Spalte sendet, von den orakelnden Eltern aber nur noch die untere Figur mit erregter mimenden Armen und Händen sichtbar sind, gibt spasshaft naiv aber treffend die Erfolglosigkeit der Vernunftgründe kund (IIb).

Am mondbeleuchteten Grabmal vor der Stadt erwartet dann die verhüllte Thisbe den Geliebten, an dessen Stelle zunächst der lanzenbewährte Wächter der Nacht mit zwei anschlagenden Hunden, auch als ein Minnewerber, erscheint (III).

In die nächtlichen Liebesschwüre des kecken Bewerbers hinein platzt Pyramus, — vor der ängstlich blickenden Thisbe stehen die Nebenbuhler mit sorglich umgekehrten Lanzen (damit es nicht an's Leben geht) kampfbereit, — der eigentliche Bräutigam schimpft wie ein Rohrspatz im mondhellen Bergwaldfrieden (IV).

Das Finale: Pyramus liegt in Binden und Bandagen fürchterlich zerbläut auf seinem Bett und lauscht verständnissvoll den mütterlichen Weisheitssprüchen von der Ungesundheit der Liebe. In der verstellten Thür aber stehen zwei Masseure mit einer Sitzwanne und halten sich die Seiten vor Lachen (V).

Ein Elf, der sich mit flatterndem Haar im Weltraum lustig schaukelt, ist Gegenstand des ersten Intermezzos. — In nur zwei Blättern ist dann das reizende Märchen vom Narzissus und der Nymphe Echo parodirt. In einer hochpoetisch geschilderten Hainlandschaft sieht man am jenseitigen Ufer eines Baches das schöne Paar in drei Stadien der entbrennenden Liebe, — diesseits zwei naseweis den Vorgang belauschende Faune, die beim Wein hocken. Zwei Umrisszeichnungen der Pedrelle erzählen das tragische Schicksal des schönen Jünglings (VII). Ein Schilfrohr im buschumkränzten Bach gibt die Metamorphose der Echo (VIII).

Das drollige Intermezzo II zeigt eine öde Nillandschaft, an deren Ufer ein egyptischer Malersmann sitzt und eben das Grössenmaass von fünf steif auf einem Bein im seichten Wasser ihm Modell stehenden Marabouts mit dem senkrecht in der Faust gehaltenen Griffel visirt (IX).

Und jetzt kommt etwas überaus Liebliches. Der schöne Dichtergott Apollo von Belvedere, welcher galant der üppig schönen Königstochter Daphne näher tritt und der züchtig ihm Lauschenden eine Liebeswerbung macht (X).

Sie flieht naiv die Gluth des begehrsamen Lyraspielers, — er nach, — mitten im Duft einer anmuthigen Wiese birgt sich die Jungfrau hinter dem Stier ihrer Heerde, den der liebeentbrannte Gott bei den Hörnern hält (IX). Er wagt den Sprung über ihn fort, — fällt zu kurz, — und wird als verkehrt sitzender, das Thier mit den Fäusten bearbeitender Reiter von ihm davongetragen. Reuvoll aber steht Daphne und blickt dem schönen Freier nach, den ihre Sprödigkeit verscherzt (XII).

Eine witzige Perspektive schliesst den Reigen dieser frischen Parodien ab. Klinger, der im Hemd seinem nahen Grabe entstieg, tritt mit einer Radirnadel bewaffnet dem ihm mit vorgehaltenem Riesenschreibgriffel die Ueberfahrt über den Styx wehrenden Ovid entgegen, dessen lorbeerumkränztes Haupt und dessen muskelstarker Arm Rache drohen. Der alte Charon aber sieht von seinem Nachen aus dem Vorgang interessirt zu.



Eine liebliche Blüthe von poetischer Jugendlichkeit und scherzender Daseinslust sind diese «Rettungen», — so rein und schattenlos im Wandeln über «glänzende Götterlüfte», so sonnig, wie Klinger sonst nichts mehr geschaffen hat. Ein spielender, grazioser, sorgloser Geist wohnt darin, der eine Oase in Klinger's ernster, leicht in Düsterkeit und eisige Fernen sich verlierender Lebensstimmung ist, und der aus unbekannten äusseren oder inneren Gründen ihn eine kurze Zeit beherrschte, als er mit kristallner Handschrift dies lyrische Scherzo niederschrieb. Es ist sein letztes Jugendgedicht, was noch kommt in den nächsten raschen Jahren des Werdens, steuert schon auf die Reife zu.

Der Meilenstein dieser Jünglingsjahre sind die frei erfundenen «Intermezzi», gedichtet 1879, radirt 1880 (Opus IV). Bis zu welcher Höhe er die Kunst seiner technischen Darstellung vor Beginn seiner Hauptwerke bereits getrieben hat, ist auf ihm so genau verzeichnet, wie die beiden grossen Eindrücke der zeitgenössischen Kunst in sein Wesen; das Maass seiner jugendlichen Empfindungskraft findet man da und den Grad seiner Erkenntnissfähigkeit, aber auch schon weiter als im «Handschuh» das Hoffmann'sche Erbe, die Gabe weltvergessener Phantastik.

Ein ganz wundersamer, hoheitvoller Ernst wird sichtbar, — eine tiefe, fruchtbare, harmonisch gesammelte, schonheitfrohe Kraft, — in weichen, flüssigen Linien ein feierlich poetischer Schwung, — eine königliche Sicherheit in der Darstellung. — Im Jahre 1882 hat Klinger für den Katalog einer Berliner Privatausstellung eine sonst minder bedeutende Komposition radirt: «Phantasie und Künstlerkind». Die Phantasie als schöne haarflatternde Frauengestalt mit den Füssen auf die Erdkugel gestutzt, mit dem Körper im Weltraum schwebend. Dem in ihrem Schooss sitzenden Künstlerkind zeigt sie mit einem Schlüssel in der Hand glühenden Auges die Geheimnisse der Welt. Dies schlichte Blatt könnte der Titel zu den «Intermezzi» und ein Motto für seine gesammte spätere Kunst sein: die Phantasie hat Klinger in keiner Stunde seiner Vergangenheit als Allherrscherin verleugnet, — die Wirklichkeit oft, — und nie ganz bisher anerkannt; ihm ist ihr blutgebendes Element jetzt aufgegangen; — ist seine Kunst bisher vorwiegend ein durchgeistigter Nervenniederschlag, so kriegt sie jetzt Blut, Mark und Leben. Sie saugt

es aber noch nicht unmittelbar aus der Natur, — sie sucht noch eine vervollkommnete Erscheinungsform dafür, — bei Menzel und Böcklin, die Klinger beide feiner als alle Zeitgenossen in der tiefen Natur ihres Wesens begreift und auf sich wirken lässt, ohne dass er auf ihre blosse Mache geschaut und aus geklügelt hätte, wovon ihre Wirkungen kommen.

Ein versprengter Abkömmling vom Geschlecht der «Rettungen» ist da im Eingang «Bär und Elfe». Jener festgeklettert am sich verjüngenden Baumstamm, — dieser unerreichbar an schlankem Bambus hängend, von dem herab er mit einem Rohr die Nase des plumpen Meister Petz kitzelt (I). Dann eine einfache Naturstimmung im «Mädchen am Strand», das mit wehendem Kleid wandelt. Von weitem Horizont schwer heranrollende Wogen unter trübem Himmel. Bloss eine Tonmalerei, aber homerisch in dem Gegensatz: Mensch und Element (II).

In vier Centaurenblättern kommt jetzt das Böcklin'sche. Nicht daran kenntlich, dass es gerade Centauren sind, — im Anschlag vielmehr wird gerade das Trennende sichtbar, — die Litteratur im Klinger'schen, ein unböcklin'scher Hang nach Delikatesse und skeptischer Modernität. Im Naturgefühl und der unfehlbar sicheren Hand für das Organische spürt man den Züricher, — man sieht ihn nicht, man wittert seine seelische Nähe bloss. Da ist das schöne Linienspiel und die klassische Komposition der «Reiter, welche einen Centauren im hohen Grase verfolgen», und dann der Glockenakkord: «Am Wasserfall». Auf riesigen Terrassen kommt im Mond- und Sternenlicht glitzernd und schäumend der Wasserschwall den malerischen Bergkessel herabgeschossen, — in dessen Anblick versunken ein centaurisches Liebespaar auf der Klippe ruht und hinausträumt und den wundersamen Stimmen der Nacht, der klingenden Felsen und des Wassergesangs lauscht, wie sie ehern gegen einander sich stimmen. — In die einsamste und schroffste Gletscherwelt verlegt ein anderes Blatt einen wüthenden Kampf zweier Centauren. Ein Hase als Gegenstand des Streits liegt im Schnee, — als eine jener winzigen Ursachen für das grauenhafte Wüthen der temperamentgeladenen Urnatur. Heiss ist der Streit und erbittert, — gleich spielt sich ein Drama ab, denn beide haben sich dem Abgrund bereits ganz nahe gedrängt. — Und schliesslich ein Idyll: am blockbesäeten «Bergsturz» mit schöner flüssiger Kontour eine fröhlich herumspringende und galoppirende Familie, deren Sprössling zuletzt einen Stein nach der am Weg sich ringelnden Schlange wirft (III—VI).

Jetzt aber sammelt sich's, — ein Gluthauge leuchtet, es zittert verhaltene Kraft und eine starke Hand greift blitzschnell hinein: den Herzschlag, den grossen, des summenden Bergwaldfriedens, die Sonnendämmerung harzduftender Föhren, den feinen Ton des stillblühenden Unterkrauts, das heisse Geröll und den Geisterblick eines lautlosen Wasserkessels von schwarzgrüner Tiefe sah ein Künstlerauge mit heissem Blick, — behende Finger aber bannten die Schau im reizvollen Bild. Und dann tritt der Mensch in die ruhsame Einsamkeit. Vor seiner Hütte, auf ungefügem Ruheplatz und inmitten eines üppig spriessenden Küchengartens der uralte, von des Lebens Last krumm gezogene und haar bedeckte greise Eremit, der in weltvergessener Beschaulichkeit die menschlichen Künste fast vergass und nun mit groteskem Ernst sich müht, seinem jungen wildhaarigen Schützling Simplicius die Kunst der Buchstabendeutung beizubringen (VII). Und hier, in diesem Idyll nach der kernigen Dichtung des alten Grimmelshausen, kommt das Menzel'sche jener Klingerperiode zum Vorschein. Es giebt hier äusserlich noch geringere und sicher weitabliegende Aehnlichkeit der Kunstform als mit Böcklin oben, — aber eine grössere innere Nähe dafür in dem dämonischen Griff in das Menschliche hinein, in eine vielleicht um wenig die Schärfe der Physiognomie übertreibende, aber die packendste innere Wahrheit erreichende Charakteristik. Bei Menzel, dem grossen Techniker, tritt diese Gabe des Seelentiefblicks



[illegible] Handzeichnung im Besitze des Herrn Adolf Thiem [illegible]

gegen die blendende Erscheinung seiner Hauptwerke zurück, — sie lebt uneingeschränkt besonders in seinen Zeichnungen und den wenigen Radirungen von seiner Meisterhand.

Der satte Lebenskraft malende, sonnenfunkelnde Durakkord von Blatt VII biegt um auf Moll im zweiten Gedicht. Alles ist jetzt höher gezogen, gedämpfter, tiefer im Ton, — der Jüngling gewordene Simplicius kniet betend am Grabe des Einsiedlers, dessen Leichnam noch eben in der flachen Grube sichtbar wird (VIII).

Das dritte Simpliciusblatt (IX) zeigt den gereiften Zögling des Einsiedlers in einer felsigen Landschaft von harmonischen Formen im Begriff, die glatte Oberfläche eines Felsblocks mit Schriftzeichen zu bedecken. Bei zwei weiteren Blättern, dem «gestürzten Reiter» (X) und dem «Ueberfall im Walde» genügt eine Erwähnung, da sie an das Vorherige nicht heranreichen, und das Grausige ihrer Stimmung nicht sicher gestaltet ist.

Das Schlussblatt: «Amor, Tod und Jenseits» ist am Ende eine so reine Ausgeburt echt Klinger'scher Phantastik und so räthselhaft in seiner Bedeutung, dass es schon viel Kopfzerbrechen verursacht und die tiefsinnigsten Erläuterungen hervorgerufen hat. Bizarr und barock in der Komposition, scheinbar verworren und willkürlich, gewinnt es bei längerer Betrachtung an Anziehungskraft und fesselt es schliesslich als ein Gebilde von seltsamer Originalität, in dem eine tiefe Idee nur halb und verschleiert zu Wort gekommen ist. Da ist eine Abendlandschaft mit Teich und pappelgesäumter Landstrasse, in die lustig auf seinem geflügelten Velociped der fröhliche Amor hineinreitet. Statt der Mittelstange und eines kleineren Rades ist hinter ihm ein Sarg, der auf hölzernen Füssen galoppirt. Der bärtige Tod von magerem Körper — nicht Gerippe — hält die Zügel seines seltsamen Pferdes und schwingt die Hippe; hinter dieser seltsamen Kumpanei aber schwebt eine visionaire Erscheinung: ein Stierkopf mit verhülltem Reiter, dem Gänsekiele um den Kopf schwirren, dessen flatterndes Gewand in lauter gespreizte Hände und verzerrte Gesichter ausläuft. Der Tod, welcher ungesehen im Rücken der leichtlebigen Liebe reitet, ist ein feiner und in dieser originellen Behandlung geistreicher Gedanke; merkwürdig aber bleibt diese Darstellung vom Jenseits mit den Schreibfedern und der menschlichen Ekstase am Mantelsaum. Ist es ein Hinweis auf die viele verspritzte Tinte der Verheissungen, Beweise und mystischen Versenkungen in dies eherne Geheimniss, und auf die wüthend und fanatisch gepredigten Dogmen davon?

Ein Meilenstein sind die «Intermezzi» in Klinger's Jugend. Ein kraftvoll gewordener, nicht mehr spielender und nicht mehr wunderselig mit modernen Gedanken gaukelnder Hellenismus lebt in den Centaurenblättern, — in den Simpliciusgedichten reichen Dürer's Innigkeit und die Waldpoesie Schwind's und Menzel's Feuerblick in die Menschenseele sich mit thränenlächelndem Auge die Hände über diesen echtesten Nachkommen und seinen lebensmächtigen Germanismus, — helläugig und herzfroh und unberührt in seiner innersten Seele setzt der ringende Genius an den Schluss ein Bruchstück seiner eigensten Welt, hinter deren Gedankenräthseln sein heimliches Panlachen über die kopfschüttelnden Deuter und Sucher lustig gellt. —

Dasselbe Jahr 1879 wird bedeutsam für Klinger. Die erste seiner grossen Wanderungen, die er fortab alle paar Jahre unternimmt, tritt er an, — er geht für ein halbes Jahr nach Brüssel. Nicht ohne Eindruck, von dem manche Blätter der Cyklen: «Ein Leben» und «Vom Tode I» zeugen, bleibt hier die Hinterlassenschaft jener merkwürdigen Malerpersönlichkeit des Antoine Wiertz auf ihn, dessen phantastische Neigungen und kühne Ideen zeitlebens im Widerspruch mit physischer und seelischer Schlaffheit standen. Der Kraftmensch Klinger konnte nicht tief und nicht dauernd davon berührt

werden. Eine schwere Krankheit kürzt den Aufenthalt des Künstlers ab; er wird nach einer bösen Verschlimmerung von der Mutter nach Leipzig zurückgeholt und muss dort lange auf dem Siechenlager unfreiwillige Musse halten. Eine tief einschneidende Umbildung vollzieht sich dabei körperlich und geistig. Sein schmächtiger, zarter, durch dauernde Ueberarbeitung zurückgehaltener Leib kann in der erzwungenen Ruhe alles Ungesunde abstossen und den Grund für die heutige herkulische Körperkraft Klingers legen, und der unruhige, rastlos grübelnde und ruhlos Keim an Keim abstossende Kopf, der stetigen Erlösung von seinen hastischen Vorstellungen durch Niederschrift beraubt, gewöhnt sich an ein ruhiges Ausdenken seiner Phantasiebilder. Schon in seinen nächsten Werken wird dieser Einfluss sichtbar.

Nach einer wohlthätigen und den Körper schnell erstarken machenden Kur in Karlsbad, in der Klinger einen ihn bezeichnenden sophistischen Durchschlupf zwischen den feindlichen Polen seines unwiderstehlichen Arbeitsdrangs und des ärztlichen Verbots von Zimmeraufenthalt und Thätigkeit findet, — indem er nämlich den ganzen Tag im grünen Wald mit rastlosem Entwerfen und Zeichnen zubringt, — geht der Künstler im gleichen Jahre 1880 nach München, um dort in aller Ruhe seine »Eva« und die Illustration von »Amor und Psyche«, dem sinnigen Märchen des Apulejus, zu schaffen, wozu ihm der Kunstverleger Stroefer Auftrag gegeben. Er setzt dort seine Isolirung fort; ein halbes Jahr lang verschliesst er sich in seinem Zimmer, besucht keinen Menschen, setzt keinen Fuss in die beiden Pinakotheken und die Schackgalerie, sondern lebt nur mit seinen Träumen.

Klinger ist Seher und Dichter, — er ruht ausschliesslich in seinem eigenen Bewegungskreise. Darin liegt der Grund, dass sein grosses Illustrationswerk »Amor und Psyche« von 1880 (Opus V) sein am wenigsten charakteristisches ist. Es verleugnet seinen Meister und die Hand, die es schuf, nicht; es ist nach meiner Kenntniss das beste und vollendetste Werk seiner Art, das wir seit Dürer's Randzeichnungen zum Gebetbuch Kaiser Maximilians besitzen und dürfte wohl das populärste Werk des Künstlers werden, weil es sich der traditionellen Antike am meisten nähert und dem Durchschnitt an Verständniss und Geschmack am weitesten entgegen kommt, — aber jener kühne, titanische Geist der Hauptwerke fehlt noch, und jene Kalokagatheia eines modernen Hellenen in den früheren, jener Euripideskopf, um den alle Götter Griechenlands im jauchzenden Reigen versammelt sind, ist nur im schwachen Abglanz vorhanden.

Die grossäugige Psyche auf dem Uferriff; die drei Schwestern in der Säulenhalle am böcklinisch geheimnissvollen Hain; die klagende Psyche unter einem Maulbeerbaum am Meer; Jupiter und Venus — können trotzdem rühmend genannt werden, — wie auch über anderen Vollradirungen und der Fülle kleinerer Textbilder in geätzter Zeichnung, an origineller Erfindungsgabe nicht arm, eine stille nervenlose Freude und Zartheit als ein hellenischer Märchentraum gebreitet ist. — — Nur ist es ein halbechter Klinger, der in Fesseln einer fremden Dichtung sein Persönlichstes nicht offenbaren kann.

In diese Zeit eines an Zahl der Werke überreichen Schaffens aber fällt die Dichtung eines anderen Werks, das eine Vorahnung von Klingers künftigem monumentalen Charakter ist. Eine still innere Ruhe und ein schimmernder Seelenglanz liegt berückend über ihm, — die ruhigen Pulsschläge jener Tage werden vernehmbar, in denen nach langem Siechthum der genesene und erstarkende Körper ein tiefes Wohlbefinden kundgab und die geschonte Phantasiekraft sich tief in einem jener Fernblicke gesammelt hat, welche bis an das Ende der Welt sicher und mit hastloser Innigkeit zu dringen scheinen.

Der männliche Ernst der »Intermezzi« vertieft sich, — die poetische und darstellende Künstlerkraft ist gereift und fähig, in den Dienst einer philosophischen Idee zu treten, — der späterhin adlermächtige Geistesflug, der mit wunderbarer Schärfe und strömender Fülle der Erfindung farbenreiche

Bilder um grosse Probleme gruppirt, ist leise erwacht und mit ihm die Lust am philosophischen und ethischen Denken, und der mächtige Wille des Sehers, zu predigen und zu verkünden

Zum zweiten Male geht er 1880 in »Eva und die Zukunft« (Opus III) an sein Lieblingsthema vom Weib. Verhallt ist das süsse Lenzgezwitscher eines genialen und blutjungen Poeten um seine erste Liebe und das schwärmerische Kosen um den erbeuteten »Handschuh«, — das Liebespfand, welches sein keuscher Harfenlaut, scheu und zitternd vor der intimen Weibesnähe, in lauter individuellen Gesichten statt der Geliebten selbst verherrlicht. Immer mit dem Refrain: Ich liebe dich. Jetzt bethört ihm nicht mehr die jugendlichen Nerven das feine Parfüm der schönen, vornehmen Frau, das Persönliche der Erscheinung. Er kennt freilich das Weib noch immer nicht, — er ist noch immer, — und bleibt es überhaupt, — von intimer Zartheit der Verehrung; — er hat aber tief nachgedacht, zunächst über das Tragische im Erdenberuf des Weibes, und seiner Poetenlust entlöste sich im Mythos von der Stammmutter Eva ein Bild, an dem ohnehin Zufälliges nicht zu sichten und läutern war. Drei Punkte von packender Bedeutung findet sein modernes Dichterauge heraus, und setzt sie kurz, knapp und fest hintereinander, — und dreimal schiesst kritischer Geist vom lieblichen Bild hinaus in die Aetherhöhe, in der nach Plato die Ideen wohnen, und wirft im Widerschein dorthin ein Symbol des Begriffs und der Folgerung aus dem eben von ihm gebildeten Zustand.

Da ist auf dem wunderschönen Blatt I mit seinem feinen, vielfarbig rieselnden Duft eine mittägige Waldlandschaft. Ein schattiger Weiher mit flachen Borden, — mächtige, im Sonnenlicht flimmernde Wipfel, die sich fernhin in Abstufungen unmerklich verlieren, — wohliger Schatten und fast sichtbar brodelnder Hauch der grossdoldigen Blumen und des üppigsten Grases, in dem drüben Adam schläft. Hier aber am Ufer, zu dem alles Gewächs in der Mittagsgluth sehnsüchtig sich neigt, sitzt auf dem Grasteppich das Weib, dem üppiges Haar über den weissen, schöngeformten, üppigschlanken Körper fliesst. Es lauscht herzerzitternd und mit jedem Nerv, — eine völlige Weltvergessenheit ist in dem grossen, halb verträumten, halb scheuen Auge sichtbar geworden: da war ein Ton irgendwo und fernhin von wundersamer Süsse, und ein berauschendes Bild trieb er herzbeklemmend in grossen fliegenden Umrissen und in lauter glühenden Farbenflecken vor sich her, — athemlos lauscht sie, — noch einmal, — noch einmal mit Hilfe dieses Lauts sich in heisse, unbekannte Dämmerungen zu verlieren.

In einem sonnig öden Felspass, den sein Körper ausfüllt, sitzt wüthend ein riesiger Tiger aufgerichtet als »Erste Zukunft« (II), — der gewaltige Naturtrieb, der, einmal erwacht, unzähmbar ist.

Der verworrene Taumel der Sinne im Weib, das unklare Ahnen vom Wesen der raunenden Stimmen im Wald hat Blut und Leben gekriegt. Jetzt ist ein stilisierter Apfelbaum in reizvoller Wasserlandschaft, von dessen Zweigen die Schlange hängt und einen runden Spiegel mit Eidechsenfüssen umklammernd diesen bethörender zur Eva sprechen lässt als ihre wispernde Stimme daneben. Nun ist das Weib voll aufgeblüht und ein hinreissender Fluss in der Körpersilhouette, — im schönen Profil und der straffen Haltung eine innere Kraft und ein Machtbewusstsein, das sich im sichtbaren Halbprofil des Spiegelbildes mit einem Zug der Lust an der eigenen Schönheit und von Verlangen nach deren Sieg über den Mann ergänzt. Die rechte Hand drückt einen Apfel als Symbol der Versuchung gegen die Brust (III).

Die »Zweite Zukunft« (IV) zeigt einen diabolischen Reiter auf einem an nächtiger Meeresfläche schwimmenden Delphin; starr ist sein Haar, fledermausflügelartig sein Ohr, behaart sein Leib. In seiner gehuckten Stellung wie dem hämisch-lüsternen Blick liegt ein teuflisches Lauern, und seine



krallenartigen Finger prüfen die Schärfe einer Harpune mit vielen Widerhaken. Dies Gedankenräthsel soll wohl die Unruhe und das Peinigende der Sinnlichkeit, das lauernde Gewissen personifiziren!

Und dann der Fall! Aus dem durch Cyklopenmauern abgeschlossenen Paradies mit seinen lieblichen Waldhöhen trägt Adam fest und trotzig sein bewusstlos an ihn gelehntes Weib hinaus in die ode Welt und in ein Dasein voll Arbeit und Noth (V): — der Erdenlauf, nach dem unhistorischen und unlogischen mythischen Traum bisher ein ruhevolles Idyll und ein unschöpferischer Genuss, beginnt seine rastlos wechselnde Form:

Der Tod als Pflasterer ist in der »dritten Zukunft« (VI) beim Werk, in einem Bergpass unter hochragendem Kreuz und an einem endlosen Bretterzaun entlang, über dem eine Hand gebieterisch ausgestreckt ist, Menschenköpfe und flehentlich bittende Arme erbarmungslos einzurammen.

Eine Himmelsröthe von ungemeiner Lieblichkeit ist in diesem philosophisch-phantastischen Capriccio: eine abendliche, in deren besanftigendem Verschwimmen all' die brausenden Geister genialer Jugend gemildert sind und nur hier und da noch mit einem tieferen Farbenstrich sich abheben, um nun in Schönheit unterzugehen, und gegen eine aus Meereswellen tauchende Welt grosserer Probleme zu verblassen; — es ist aber auch eine morgenliche darin: unter leisen Stimmen der sich zertheilenden Dammerung eine Verheissung, dass über der Lust am genialischen Spiel mit rein künstlerischen und dichterischen Stoffen sich nun das Pathos eines tiefen ethischen Geistes erheben soll. Die Jugend des 23jährigen Künstlers verschwindet hier, — eine merkwürdige frühe Mannesreife hat schon begonnen.

Sie setzt bei der Natur selbst, bei der intimen Betrachtung der Wirklichkeit nach dem ersten geistigen Tasten in der »Eva« ein; der schlichte Holzsteg, den der Künstler überschreitet, um sich drüben als Mann wiederzufinden, sind die »vier Landschaften« von 1880 (Opus VII). Es sind realistische Darstellungen von einer bei Klinger bisher unbekannten Wucht der Empfindung und einer intensiven Wirkung der originellen Stimmung, die den Autor sofort verräth. Ich will nur eine davon herausgreifen: ein nächtliches Dorf am Fluss mit einer Holzbrücke, — die Scenerie dämmerig von verhülltem Mondlicht erhellt, — eine weiche Schönheit und Tiefe der Tonwirkung, dass man an die stärksten Leute der Schule von Barbizon und des Waldes von Fontainebleau, an Millet und Rousseau, unwillkurlich denken muss. — Um aber zu würdigen, wie mächtig die Willenskraft, wie überreich die Phantasie, wie beweglich und scharf der Geist in dieser Persönlichkeit vorhanden sind und Fall um Fall ganz neue und enge Verbindungen eingehen, genügt ein rascher Rückblick von dieser Scheide aus. Da ist eine verblüffende Erscheinung und die Geschichte bietet keine Analogie dafür. Von 1877—80, also in vier Jahren, zeigen Ideenkreis, Darstellungsform, Technik ungefähr zehn Mal, d. h. in fünf

Monaten jedesmal, ein ganz anderes Gesicht; jedes Werk ist da ein Aufstieg gegen das vorige und jedes hat einen ganz eigenthümlichen, im Gesammtwerk nicht wiederkehrenden Stil. Eine schier aben teuerliche Entwickelungsfähigkeit, für die es Grenzen nicht zu geben scheint, springt Einem entgegen, dass stumme Bewunderung uns den Athem nehmen will.

Im Jahre 1881, in dem er eines seiner bedeutendsten Werke begann, hat Klinger noch für die Festschrift des damals zur Eröffnung gelangenden Kunstgewerbemuseums zu Berlin Illustrationen in Radirung und Aetzung geliefert, in denen viel Schönes und Geistreiches zu verzeichnen ist. Es soll aber nur um möglichst grosser Vollständigkeit willen erwähnt sein, — zu den ernsten und echten Klingeriana gehört es noch weniger als «Amor und Psyche.» —

Plötzlich ist die Künstlerphysiognomie von Grund aus geändert. — Einer jener verhängnissvollen Augenblicke ist gewesen, die durch ein persönliches Erlebniss, ein grosses Ereigniss oder auch durch eine anscheinend geringere Ursache: einen blitzenden Blick unter besonders günstigen Umständen in eine gewohnte Erscheinung hinein, — eine haften gebliebene Stimmung, — eine These, die Jemand heiss vertheidigt hat - bestimmt werden und die sich wie eine ätzende Säure tief in die Innenwelt hineingraben. Fast ein Lustrum hindurch ist Klinger still träumend und nur mit einem gering schätzenden Seitenblick durch die Grossstadt gewandelt: einsam in den Salons, einsam durch das Gewühl und die Lichtwunder bei Tag und Nacht in den Strassen. Den Sonnenglanz einer an innerem Werden und Erfolgen überreichen Jugend und ihres Auslebens aller Keime hat kein Lärm und keine zwingende Erscheinung der grossen Welt beschattet. —

Da entbrennt ein lechzender Durst nach draussen auf seinen Lippen, eine glühende Gegenwartslust wird wach und ein heisses Verlangen nach Nähe von Leben und Wirklichkeit in seiner Seele; tief haftet sein Auge mit einem Male am Strassenbild und am Menschenleben darin, die er mit gierigen Fingern auf ihre künstlerischen Elemente hin eiligst betastet, — sein Ohr berauscht sich an den wundervollen Akkorden, in denen das Brausen, Dröhnen und Donnern der Stadt zwischen den Ufern der Façaden, Thürme und Parks auslautet, — sein Künstlergesicht aber erschaut gebannt mitten in diesem chaotischen Gewirr der grossen Welt und des geistlos scheinbar in ihr getriebenen Menschenseins gigantische Kämpfe des Alltags, ungeheuere Siege und Grausigkeit der in Nacht und hinter schützenden Mauern verborgenen Niederlagen. Noch zwingt er den Sturm, der mit gellendem Pfeifen und Sausen in seinem von grossem Mitleid empörten Empfinden losbrechen will, noch bleibt sein Herz fest, als er das erste Werk dieser neuen Offenbarung schafft, nur sein scharfer Verstand bohrt sich dämonisch ein in den Inhalt und die Tiefe der stechendsten Erscheinungen, und nur sein brennendes Auge kreist wie ein Tiger um die Stätten, auf denen der Moloch «Modernes Leben» blutgieriger als je mit roher Gewalt und cynischer Lust tagtäglich die scheusslichsten Menschenopfer dem Schicksal bringt. — Dann aber erwacht unhemmbar das Moralische in seinem Herzen, — eine Sturm fluth donnernden Mitleids schlägt über ihm zusammen und die Bitterkeit zähneknirschender Busspredigt trieft von seinen Lippen. — Er fühlt das Zerstörende und Lähmende für sein Ich in der Hin gabe an die öffentlichen Fragen und Erscheinungen, — gewaltsam reisst er sich los und zaubert sich zur Selbstbefreiung die höchsten Wonnen des Menschseins in einem glühenden Liebesgesang her, um schliesslich auch hier den düsteren Schatten der Tragik zu erkennen; da wird sein Herz kalt und seine Gedanken gross, — der Erde sich entwindend blickt er nun als antheilloser Betrachter und als Philosoph danach in's letzte Problem hinein, — bis er am Ende schliesslich, längst aller irdischen Interessen und Sorgen entwöhnt, im Dämmerland der Musik neue Pfade für sein Seelenwandern sucht.

Ethische, künstlerische und philosophische Erkenntniss, Beobachtung der Wirklichkeit, die Welt der Empfindung, – die Darstellungskunst, — Alles nimmt jetzt grosse Dimensionen unter den Fittigen eines mächtigen architektonischen Geistes und eines kühnen Willens an. Vier Werke entstehen fast zu gleicher Zeit in den nächsten zehn Jahren ausser monumentalen Schöpfungen der Bildnerkunst und der Malerei, die vier von einander verschiedene und doch sich in logischer Folge bedingende Ideenkreise darstellen. Der vordem so graciöse, geistreiche, durch Anmuth, Lieblichkeit und Witz bezaubernde Dichter, der feine, schmeichelnde Causeur und Anbeter stiller, aphroditischer Schönheit blickt düster und dämonisch jetzt mit Augen einer Sphinx in die Welt.

Die Dramen» geschaffen von 1881—83 (Opus IX) sind der erste grosse Niederschlag von diesem neuen Geist, — unter den Bahnen, welche er aufwärts sich schwingend durchkreist, bedeuten sie diejenige sinnenfrischen Erdenhaftens. Der Poet tritt zurück, der Allegorist schweigt oder lugt nur verstohlen auf die Bühne, die ganze Wucht des Künstlertemperaments entladet sich im Malersinn, und Menzel's Geist wird lebendig: jene Andacht, die in der ödesten Mauerfläche und dem nüchternsten Viereck einer Strassenfliesse eine in aller Materie athmende Gottheit empfindet und die die leerste Fläche wie das unbedeutendste Ding zu einem Accord im Weltenlobgesang von Kreatur und todtem Stoff zu stimmen weiss. — Zeichnung und Ton sind nun meisterhaft, die Radiertechnik zu einer Höhe und Kunst gesteigert, für die es Schwierigkeiten nicht mehr giebt und in der eine Gluth von tausend Farben brennt

Meist ist Berlin der Hintergrund für diese düsteren Schilderungen in bekannten Architekturen, Strassen-, Spree-, Hinterhaus Ansichten, in charakteristischen Winkeln und Ausschnitten aller Art, die mit dem liebevollsten Malerauge betrachtet sind. Auch Menzel hat Berlin mit genialen Griffen geschildert, — aber es sind lenbachische Seelenbildnisse mit Feiertagsstimmung und Festtagsgewand, und die Seele des schaffenden Künstlers war voll von schmeichelnder Musik. Was Klinger hier schuf, steht menschlich viel näher, — es ist ungeschminkter, natürlicher, intimer und von der Gloriosität der sachlichen Wahrheit, — es sind in diesen Griffen Grundlagen für den wirklichen Grossstadt typus, von dem der Fremde nichts ahnt, den der Einheimische als eine wirkliche Offenbarung hier intensiv empfindet, — in einer dieser täglichen und charakterischen Katastrophen, in denen Oertlich keit, Bevölkerung und Vorgang zu etwas ganz Individuellem werden.

Seltsamster und düsterster Art ist der Inhalt dieser Blätter, in denen die blutigen Fetzen, welche der Weltkampf Aller gegen Alle täglich in die Gosse schleudert, zu tragischen Stoffen aller Art erhoben sind: aus der Gesellschaft, der Hefe, dem wirthschaftlichen Elend, dem Völkerbrand der 48er Revolte. Zu sehr Natur und ein zu vornehmer Geist ist Klinger, — (und hier zeigt sich wie noch weiterhin seine Ueberlegenheit über die ihm ähnlichen naturalistischen Symbolisten Zola und den Belgier ungarischer Abstammung Félicien Rops, die der Gemeinheit nie aus dem Wege gehen), als dass sein Hang zum Grausigen, Dämonischen, Entsetzlichen, zum Ungewöhnlichen, ihn je verführte, unfläthig zu werden. Er ist kühn oft, wie es die ernste bildende Kunst in Deutschland bisher nicht gekannt, — er betet die Natur rückhaltlos an, er deckt sie naiv und ohne Argwohn auf, wo die Kultur verderbende und verweichlichende Convenienz sie gern versteckt, — immer aber bleibt sein lauterer Sinn auf hoher Warte.

Von düsterer Wucht der poetischen und malerischen Wirkung ist das erste Vorspiel: auf dem Säulenrest einer verfallenen Tempelruine am Meer lässt mit der Hippe sich eben der finstere, mächtig geflügelte, bärtige Genius des Dramas nieder, dem ein antikes Helmvisir das Gesicht verbirgt. Von

dem hohen Felsplateau zur Rechten zieht er dabei seinen weithinflatternden Sternenmantel hinweg, von Altären mit Menschenopfern, über denen ein visionairer Sphinxkopf sichtbar wird, — von einem Kreuz, an dem Beter knieen und in dessen Nähe andere den Abhang hinunterfallen. Als Motto ist dabei der von antiker Erhabenheit erfüllte Vers aus Hölderlin's Schicksalslied verzeichnet:

Doch uns ist gegeben auf keiner Stätte zu ruhn!» etc.,

den wir noch wiederholt bei Klinger als litterarisches Motto und in künstlerischer Darstellung antreffen werden. Er ist das Leitmotiv, wo immer weiterhin Klinger vor das tragische Lebensproblem tritt. Das II. Titelblatt mit der Widmung des Werkes an den Lehrer des Künstlers, Gussow, hat nur zwei Vignetten, — oben eine üppige, soeben dem Bad entstiegene Frau als die Hauptursache für dramatische Vorgänge: Liebe und Eifersucht, — unten auf zwei Widderkorper gesetzt je zwei Männerköpfe mit der Charakteristik der vier Temperamente.

Ein Liebesdrama beginnt die Folge. In flagranti (I). Es ist eine architektonisch reich ausgestattete und mit prachtvollem Blumen und Pflanzenschmuck gezierte Garten-Veranda vor einer schönen Villenarchitektur. Nacht. Rauschende Baumwipfel und silbernes Mondlicht. Die schöne junge Hausherrin hat der Bitte eines Verehrers um ein Stelldichein Gehör gegeben. Der Gatte hat Argwohn geschöpft, von einer Fenstermarquise gedeckt das flüsternde Paar erlauscht und durch einen wohlgezielten Schuss den Liebhaber niedergestreckt. Rachedürstig sucht sein Auge nach dem Weib um auch ihr den Garaus zu machen und seine sogenannte Ehre, die durch seine eigene Maitressenwirthschaft, — (und diese ist fast immer der schlüpfrige Weg der Verirrung für die Frau), — nicht befleckt ist, damit völlig rein zu waschen. Eine wahnsinnige Angst brennt im Auge des blühenden jungen Weibes hinter dem Postament, das sich die Ohren zuhält, um den nächsten, sie findenden Schuss nicht zu hören, und das vor Grauen über die Leiche des eben noch liebewarmen Freundes vor ihr, dessen Füsse wir nur erblicken, bewegungslos ist

Und dann «ein Schritt» (II). Eines jener fast täglichen Grossstadtdramen, die furchtbarer sind als Messerstecherei und Raubmord. In enger nächtlicher Gasse ein vor Angst halb bewusstlos gegen eine Hauswand gelehntes junges Mädchen, in deren von Laternenlicht erhellten Zügen Scham, Ekel und der von einer vor ihr stehenden Megäre künstlich geweckte Sinnenstachel den letzten Verzweiflungskampf ringen, — im Dunkel dabei eine Mannesgestalt mit Cylinder und glimmender Cigarre, die mit gewissenloser Ruhe wartet.

Blatt III bis V «Eine Mutter», — der schönste Theilcyklus in dieser Folge, schildert das Drama einer Berliner Gerichtsverhandlung. Ein hochmalerisches, mit herzigem Poetenauge gesehenes Stück Hinterhauspoesie aus Alt Berlin bildet die Einleitung. Altersgraue, schiefe, verwitterte Häuser mit moosigen Dächern, rauchenden Schornsteinen, blumengeschmückten Giebel und Dachfenstern, Gittern, schachtartigen Höfen, Verbindungsgängen, Alles Farbe, Poesie, alter Geschichten aus vielen Geschlechtern voll. Eine wüste Scene mitten in diesem Frieden. Die angstvoll mit ihrem Knaben in die Balkonecke gedrückte Frau; der rohe Säufer und Tagedieb von Mann, der durch zwei Weiber gewaltsam von der Misshandlung der Seinen zurückgehalten wird. Im zweiten Blatt hat sich das Drama eben vollzogen. Die Frau ist mit dem Kinde aus Verzweiflung in die Spree gesprungen. Da ist wieder ein prächtiges Stück vom alten Berlin mit Menzel'schem Realismus, aber noch grösserem und ursprünglicherem Schwung der Empfindung geschildert. Mit seinem unheimlich funkelnden Wasser der Spreearm an der Bauakademie und Schlossbrücke. Hinten die monumentale Architektur des sogenannten «rothen Schlosses», links die seitdem verschwundenen malerischen Holzpavillons der

Schlossfreiheit-Hinterhäuser mit ihren glänzenden Scheiben. Ein Boot mit einem Schiffer an einer Holztreppe zum Wasser hinab, — auf der letzten Stufe zwischen zwei ernsten Männern der todte Knabe, — oben von Schutzleuten, Neugierigen, Hilfeleistenden umringt die eben zum Bewusstsein kommende Mutter. Und dann das grandiose Finale: der von mächtigen Reflektoren erhellte Gerichtssaal mit den malerisch und lebendig um den aktenbedeckten Tisch gruppirten, ernst über den Fall flüsternden Richtern und dem Freisprechung beantragenden Staatsanwalt, im Hintergrund neben dem Schliesser die düstere und gebrochene Frau.

Blatt VI giebt einen Mord auf offener Strasse. Mit ganz ausgezeichneter Kleinmalerei ist eine Uferscenerie an der Berliner Jannowitzbrücke dargestellt. Einblicke in hohe Höfe, Hinterfaçaden, der Stadtbahnviaduct mit einem Zuge, das unter trübem Wetter fahle Wasser mit am Ufer liegendem Spreekahn, Dampfer, die alte Holzbrücke mit regem Verkehr. Vorn die durch Gitter gegen das Wasser abgegrenzte Strasse, auf der sich ein pulsstockender Vorgang aufbaut. Ein erstochener Arbeiter von Frauen und Männern mit entsetzten Geberden umringt am Bord, auf dem Damm der mit dem jähzornigen Mörder ringende Schutzmann. Ein Knäul von ineinander gefahrenen Equipagen, Droschken, Lastwagen vor der Unglücksstätte und herbeieilende Fussgänger. Ganz vorn ein junges Mädchen, der Ohnmacht nahe vom Anblick, gegen das Geländer gelehnt, und zwar unterhalb einer zu malerisch gesteigerter Wirkung angeordneten, in Wirklichkeit nicht vorhandenen Hochbahneisenbrücke. Von nervöser Erregung und Lebendigkeit ist Alles, und Alles von einem Zug starren Entsetzens erfüllt.

Und neben diesen technischen Meisterwerken von Blatt I, III—V, VI und dem VIII. des letzten Cyklus, welche mit lächelnder Ueberlegenheit auf die Mätzchen der grössten Faiseurs herabsehen, steht dann solch' ein Stück Naturempfindung wie Blatt VII, Im Walde. Ein sonniger Weg mit Lichtern und gaukelnden Schatten, weich in der Sonnengluth verschwimmende Laubwipfel und buntgemusterte Buchenstämme Ein Stück lieblichen Waldzaubers. Aber am Rain liegt ein Rock, ein Hut und ein Brief darauf. Und gleich sitzt das Grausen im Nacken des Beschauers und ein scheues und beklommenes Suchen hastet durch die schweigenden Kronen. Irgendwo in der Nahe müssen starre Zuge eines Menschen zu finden sein, der müde in den Schooss der Mutter Erde zuruckgewollt Man muss immer an den nächsten Wanderer und sein Grauen bei diesem Fund denken.



Blatt VIII X ist dem Drama der Berliner Märztage gewidmet; dem dramatischen Vorgang unter einer modern geschilderten und empfundenen Architektur Klinger ist zu unhistorisch, als dass er aus alten Abbildungen sich die Oertlichkeit zusammengesucht hatte, er nimmt das heutige Kleid der Strassen, und da an der in Blatt VIII gemeinten Stelle modernste Bauten sind und ein Netz von Telephondrähten sich über die Strasse spannt, bildet er beides mit Seelenruhe, ohne sich über den spassigen Anachronismus einen Gedanken zu machen. Eine Hôtelplünderung nahe der Petrikirche und einer Badeanstalt schildert er mit malerisch feiner Durchbildung,

und sehr plastisch dazu den sich entfachenden Sturm in der erregt heranströmenden Menge. Dann aber die nächtliche Klosterstrasse an der Parochialkirche; eine Barrikade mit schiessenden, fallenden, verwundet sich wälzenden Kämpfern und von drüben der Feuerstrom einer Infanteriesalve. Eine immense malerische Kraft ist in dem Bild, die das Entsetzen der Scenerie packend in jenem mit gesträubtem Haar und aufgerissenem Auge hinter einer Anschlagsäule sich deckenden Kerl personificirt hat. Ein düsterer Schluss ist der nächtliche Transport der gefangenen Revolutionäre auf der pappel gesäumten Landstrasse nach Spandau. Ernst lastet ein nur vom dumpfen Schritt unterbrochenes Schweigen selbst auf dieser mondhellen Haide

Die reife Frucht dieser Dramen» brachte Klinger 1883 den ersten akademischen Erfolg durch die Verleihung der kleinen goldenen Medaille von Berlin. Das Werk ist für die Jahre der voll erwachten Lebenskraft derselbe Meilenstein wie die «Intermezzi» für die Jugend. Es ist ein tief gesättigter Ruhepunkt der Sammlung und des frohen Blicks über erworbenen Besitz an hoher Technik, Malerthum und Erfindungsfrische. Einige Einzelblätter dieser Jahre tragen dasselbe Merkmal, an innerer Wucht scheinen sie sogar eine Steigerung: so die an Kraft der düsteren Stimmung das böck linische Original weit übertreffende Copieradirung der Burg am Meer« (1881), dann ein sehr geistreich erdachtes Ehrendiplom des Vereins deutscher Spiritusfabrikanten für Professor Dr. Maercker (1882) und jenes prachtvolle Epigramm des «Menzelfestblattes» (1884), auf dem zwei riesige Hände aus Wolken eine Felsquader mit der Inschrift «Menzel» auf den Rücken mehrerer antiker Männergestalten senken

Auch in farbiger Schöpfung regt sich die frische Malerlust, wenn auch hier weit ab vom Realismus der Nadel, in der feinen Humoreske: «Gesandtschaft», und dem schon von altitalienischen Vorbildern sowie etwas Böcklin bestimmten «Abend». (Bes. Director Rummel.)

Wenn aber dieser gedankenvolle Kopf und dies heisse Temperament sich so auffallend stark in der Darstellungsweise der realistischen Malerei gegen seine Natur zugewandt hat, so werden hier weniger die ersten Manifeste der jungen modernen Kunst damals Ursache gewesen sein, weil Klinger sich fast gar nicht um fremde Kunst kümmert, — als ein persönlicher Einfluss. Ein junger schwei zerischer Maler war damals von München nach Berlin gekommen und mit Klinger bekannt geworden Stauffer Bern. Ein Naturbursche von strotzend frischen Säften und unverbrauchter Kraft. Nicht phan tasielos und ein feiner Kopf, wie seine durch Gedanken, Stil und Frische blendenden Briefe bezeugen, der aber freilich sein Naturell als Löwe der Gesellschaft, bei der er schnell in Mode kam, mit Aben teuern und tollen Streichen mehr angriff, als einer künstlerischen Vertiefung gut that. Er war natur wüchsig, rücksichtslos, aber ein ehrlicher Freund, ein glühender Bewunderer Klinger's. Seine Begabung eine vielverheissende, die auf die Form der Dinge ging. Er suchte sich selbst erst in der Radirung zu finden, nachdem er in der Bildnissmalerei Erfolg gehabt, er kam dann zur Bildhauerei. Eine eminente Technik überall, ein meisterhafter Facsimilist des Modells. — Stauffer hat von der Erfindungs gabe des viel früher reifen Klinger mehr profitirt in dem regen freundschaftlichen Verkehr und gemein samen Versuchen als dieser von ihm, — aber das ist sicher: der Einfluss seiner natürlichen Realistik und seiner Darstellungsgabe ist für Klinger von Werth gewesen; dieser Tifteler, Modellmensch und litterarische Spintiseur hing sich geistig an Klinger's Rockschösse und wies ihn auf die Bahn einer wirklich malerischen, nicht blos markirenden Technik. Das zeigt sich später noch stärker denn hier, als Klinger den reinen Stich zu verwenden anfing.

Der wahre Künstler kennt keine Richtung als seine Natur!» hat Klinger in seiner geistvollen Schrift Malerei und Zeichnung» als ein Axiom seines Individualismus ausgesprochen, der identisch

mit dem jedes grossen Kunstschaffens ist. In derselben Schrift hat er gelegentlich der Begründung einer selbstständigen Weise der »Griffelkunst« aus dem Darstellungsmittel derselben ihr Recht her geleitet, gleich der Poesie das zu überwindende Unschöne bilden zu dürfen, ohne gegen die inneren Gesetze der Malerei als einer Kunst der ruhenden Schonheit zu verstossen. Jenes unumstossliche Axiom und diese anfechtbare These sind persönliche Rechtfertigungen des Künstlers und seines Temperaments, — seiner von der Heerstrasse abschweifenden und neue Bahnen suchenden Neigung und einer komplizirten Begabung, die nicht ohne Weiteres auf die bildende Kunst geht. Er ist sich klar über die Gesetze seines individuellen Schaffens, wie daraus zu Tage tritt, er überlässt mit vollem Bewusstsein sein ganzes Werden der inneren Triebkraft seines Genies

Das ist ein Glück, denn das Beste, was Gegenwart und Nachwelt Klinger zu danken haben werden, wird durch ein unerschütterliches Vertrauen auf seinen innen leuchtenden und weisen den Stern hervorgerufen, der ihn durch unbetretene Urwaldwildniss sicher führt. Er verlässt ihn auch dort nicht, wo der Menschenfuss strauchelt, und stiebt Funken noch im Fall, - kräftig und feurig genug, einem Dutzend folgender Geschlechter unerschopfliche Anregung und Erfrischung zu geben

Das merkwürdigste Werk Klingers folgt den Dramen, in dem leuchtende Genieblitze mit greller Flamme schiessen und krachen, und das im Ganzen, nimmt man den grossartigen Schluss weg, als ein gewaltiger Torso erscheint, dem wichtige Glieder verstümmelt sind

Hinuntergetaucht ist der Künstler in diesen wenigen Jahren tief in den Strudel des modernen Lebens und hat seiner wilden Schönheit nachgespürt. Er sah oben die verführerisch spielenden und im Sonnenschein funkelnden Wogen, sein einsames Auge drang in den nächtigen Grund, dem Abenteuerlichen, Grausigen, dem verborgenen Ziehen stärkerer Grundwellen nach. Sein Temperament ist riesenstark geworden, es brauchte stärkere Entladungen als blos künstlerische, sein scharfer Verstand hatte durch reiche Bildung die Erscheinungen zu durchdringen und weite Kreise zu beherr schen gelernt. Selbst unverdorbene Natur, fühlte er die Seufzer, welche in Kunst und Litteratur der Gegenwart als Blasen vom dunklen Grunde der Natur die fliessenden Wasser durchschneiden, an seinen Nerven vorüberrieseln. Er ahnte das Grelle, Potenzirte, in's Ungeheure Schiessende eines lichtscheuen Menschheitfrevels in jenen Nachtgestalten, an deren Existenz er bisher mit dem instinktiven Wider willen des Gebildeten vorübergegangen war, er reagirte darauf.

In der Prostitution, für welche die herrschende Männermoral nur frivole Hohnworte zu haben pflegt, erkennt er jetzt ein ungeheures, jahrhundertaltes Kulturverbrechen, das, viel gewaltiger als die Gier und die Frevel der grössten geschichtlichen Bluthunde und Folterknechte, täglich hundertfach erneuert wird, eine Verruchtheit, welche die Gesellschaft, ihren Kulturphrasen zum Hohn, nicht bloss erbarmungslos, sondern mit cynischer Lust begeht und betrachtet, um auf Kosten ungezählten Elends sich den Lebensgenuss zu erhalten; gleich wie die ideale Existenz des antiken Daseins aus der mühseligen Knechtschaft ungezählter Sklavenleben aufgebaut war. Es ist für die echte Grösse dieser Individualität charakteristisch, dass aus tiefer menschlicher Empfindung ein grosses christliches Mitleid aufsteigt, und dass es sich in eine That umsetzt. Klinger verschanzt sich nicht wie Nietzsche in seinem radikalen Genie-Aristokratismus hinter Felsenmauern eines kaltsinnigen Egoismus, er verwirft auch nicht wie Tolstoi die Kultur um ihrer Ausschreitungen willen ganz, - die selbstvertrauende Thatkraft eines mächtigen Organismus entflammt sich, seinen ungeheueren Ekel gegen die Erscheinung macht er durch eine donnernde Busspredigt frei. Mit einer Kühnheit, die man unbedingt verehren muss, schleudert er seiner aufgeklärten Zeit bittere Anklagen ins Gesicht,

indem er mit genialen Zügen solch' ein qualvoll geopfertes Menschenleben in seiner Hilflosigkeit und Verzweiflung zeichnet und in der Nebenentwicklung der Gesellschaft und ihrem Humanitäts-Wahn die Larve vom Gesicht reisst.

Im besten ethischen Sinne ist dies dritte Werk vom Weib als »Menschheitspriesterin« (nach dem Wort eines englichen Nationalökonomen) tendenziös, – es streift das Unkünstlerische oft in der Darstellung bildlich nicht zu lösender Motive, durch die häufige Form einer genial verwendeten Symbolik erhalt es sich fast ganz die Reinheit seiner Absicht.

In diesem Titelblatt der I. Ausgabe von: »Ein Leben«, ausgeführt 1881 84 (Opus VIII), welch' schreiender Hohn auf die stumpfsinnige Pose der sogenannten offiziellen Kunst. Ein geharnischter Reiter als Typus des wahren freien Geistesritters reitet heran gegen vier im Halbkreis gekauerte Männergestalten: die Historia mit der pappenen Glanzpapierkrone, die Pictura sacra mit Heiligenschein und malerisch drapirtem Mantel, — die Modernitas in banditenhafter Erscheinung, und Homer als biederer Almosenharfeniste, — in vier herausgegriffenen Typen die lügnerische Fälschung des Menschendaseins, in deren Zusammenstellung sich eine muthige Parteilosigkeit ausspricht.



Männlicher Akt. Handzeichnung

Ein poetischeres Vorspiel erdachte der Künstler im Titelblatt zur zweiten Ausgabe desselben Werks: ein dämmrig von nordlichtartiger Sonne erhelltes, bewegtes Meer mit Boot und nacktem Ruderer, der eine wirre, zusammengekauerte Frau fährt, als Symbol vielleicht, wie sehr das Weib auf seiner Lebensfahrt in die Hand des Mannes gegeben ist.

Wilde jähe Leidenschaftlichkeit heiss empfundener Stimmungen und bittere Tendenz wechseln nun in diesen Blättern mit stillen und grossen Gedanken, mit dämonischen Genieblitzen, eine ausgeklärte und sichere Darstellung mit rein experimenteller Technik und unklar gebliebenen Visionen, — es ist das Ungleichste aller Klingerwerke in seinen Gegensätzen, – vielleicht sein reichstes an ursprünglichen Keimen und Embryonen.

Eine Huldigung, zart wie das süsse Flehen des Handschuh's und kristallener Gedanken voll wie die »Eva«, gleitet mit flüsterndem Tongeriesel durch den ersten Anschlagsakkord: da steht im Prefacio I mit seiner wie ein Andante getragenen breiten Strichelmanier der Evatypus am starken, dichtgewipfelten Baum, — schlanke Flamingos aber wandeln gravitätisch durch das seichte sonnige Wasser dahinter. Gereift ist das Weib und üppig die lässig sich gehen lassenden Glieder, das Auge weit geöffnet und ahnungsvoll über die Worte der Schlange sinnend:

Ihr werdet mit nichten des Todes sterben, sondern Eure Augen werden aufgethan!

Und dann braut die Hölle ihren verderblichen Liebestrank, Prefacio II: Im nächtlichen Hain, am brodelnden Kessel, am gierig fliessenden Feuer hocken lüstern lauschend Mann und Weib: um die Gluth zu prüfen, streckt die Hexe lächelnd ihre Hand in den Trank, bald wird sein Feuer

gar und arglistig sein Wohlgeschmack sein. Auch das ist ein Faustvorspiel, nur düsterer und verzweifelter das Lebensdrama vom wehrlosen Weib

Träume umspielen geschäftig den arglosen Sinn des Mädchens, den die Huldigungen der Männerwelt zu verwirren beginnen (III)

Und dann ist der Eine gekommen, schön von Gestalt und mit bethörendem Wort. Auf dem Verführung genannten prächtigen Blatt (IV) saust ein jugendschönes, nacktes, liebeglühendes Menschenpaar kosend auf zwei nebeneinanderschiessenden und sich gierig betrachtenden Delphinen in die dämmernde Meerestiefe hinab, indess darüber die Wellen schnell zusammenschlagen und Luftblasen gleich gurgelnden Seufzern nach oben steigen

Dem wilden Liebeslied folgt eine schwermüthige Elegie: «Verlassen wandelt am einsamen Meeresstrand mit seinem glühenden Abendroth das verzweifelnde Weib, das sein kurzes Glück mit einem zerstörten Leben bezahlen wird (V)

In schnellen Zügen erfüllt sich das Schicksal: das mit Ekel fortgestossene Anerbieten» des lüsternen Greises mit hingehaltener Börse und Rosenstrauss (VI) ist nur Einleitung, schnell erkaltet das Herz, eiskuhle Koketterie erwacht, die von der grell beleuchteten Hausthür aus mitleidlos dem Messerkampf der beiden Rivalen» zuschaut (VII). Stumpf wird die schützende Scham: «Für Alle» bietet die leicht geschürzte Ballettanzerin auf der Bühne ihre nur halb verhüllten Korperreize aus (VIII) Und mit der verblühenden Jugend fällt auch der letzte schwache Halt eines wenn auch zweideutigen Berufs: das dick und hässlich gewordene Freudenmädchen wartet an nächtlicher Strassenecke auf Beute (IX). Die höhnische Welt aber: das glücklicher als diese Genossin vom Elternhaus und durch Heirath vor jedem Fehltritt gewahrte Weib ist unter Schimpfreden am allerersten bereit, als ein Chor scheusslicher Megaren die auf die letzte Stufe Gesunkene mit Besen in die Gosse zu stossen (X). Nicht minder widerlich verhöhnt schliesslich auch die Männerwelt das in einer Stunde der Besinnung sich verzweifelt gegen sein Schicksal wehrende Weib: Gefesselt liegt die Nackende auf einer über der Tiefe flatternden Fledermaus und in Visionen tauchen ringsum typische Gestalten der Gesellschaft auf, in allen Gesichtern cynischer Spott und der Abglanz einer neuen, mit verschwiegener Schnelligkeit eben von Ohr zu Ohr geschlüpften Zote (XI). Jetzt ist der «Untergang besiegelt, ihn symbolisirt mit schlichtesten Mitteln ein Blatt von allerstärkster Wirkung: auf gefrässig kreisenden Wellen der Kopf eines Ertrinkenden, in dessen letztem stieren Blick eine grenzenlose Kraft der Verzweiflung brennt

Man glaubt von Blatt zu Blatt den aus Mitleid und Menschenekel gemischten Schauder der Künstlerhand zu spüren, die nirgends so oft sich versagte, dem Gedanken die letzte, knappste Form zu geben, als hier. Reife Bluthen Klinger'schen Genies hängen hier schwer neben gebrochenen, erstickten, und mitunter ist die erste Kunstlervision kaum überwunden. Da ist mehr als ein fesselnder Einblick in die primäre Vorstellungsweise, in den Schöpfungsprozess, und ein schlagender Eindruck davon bei dem, welcher Künstlerhandschriften zu lesen vermag. In der Grösse der Auffassung und der packenden Form schliesslich geht aber weit über die besten Blatter der Hauptreihe — I, I, II, IV, V, VII, VIII, IX der schone Epilog hinaus:

Christus und die Sünderinnen in der Hölle, dieser in strahlender Milde die reuigen Gestalten zu seinen Füssen segnend und Hoffnung auf ein Eingehen in die durch einen grossen Spalt sichtbaren Gefilde des Paradieses spendend, ist eine Dichtung von echtester Gesinnung des Urchristenthums (I). Er sucht indessen noch vergeistigteren Trost, indem er das Leiden als die metaphysische Bedingung des Lebens erkennt: in einer riesigen Vision lässt er hinter einem weinenden Menschenpaar

den Heiland am Kreuz aufsteigen als Sinnbild des Geleitsworts «Leide! (II). Aber auch das ist noch nicht der letzte Abschluss: in wahrhaft grossartiger Weise weist er vom Schicksal des Einzellebens als schliesslich letzte und grösste Versöhnung auf das ungeheure Chaos: aus der Todeshand, deren grosse Sense oben noch sichtbar wird, sinkt langsam das Weib mit einer ergreifend empfundenen Willenlosigkeit des Todes durch das dunkle All «in Nichts zurück», in das traumlose Nirwana, das unten durch zwei auffangende Arme eines riesigen Lucifer packend versinnbildlicht ist

Einen interessanten Vergleich gestattet dies letzte Blatt: es ähnelt im Gegenstand dem Prologblatt zu den von Rops illustrirten Diaboliques. Aber doch nur äusserlich. Der geniale Pseudo Franzose ist pikant, der grössere Klinger monumental.

Abgesehen von zwei neben einander vorhandenen Platten des Anerbietens und des Unterganges», von denen die zur Ausgabe gelangten wesentlich in grösserer Schärfe und Klarheit der technischen Darstellung sich gegen die anderen unterscheiden, seien noch drei andere Platten für diesen Cyklus erwähnt, deren Kompositionen später umgeändert sind und bezeugen, mit welcher Selbstkritik und welcher Kraft der Verinnerlichung Klinger seine Ideen reifen lässt. Das Blatt «Auf der Strasse zeigt in der ersten Fassung eine Dirne in einer nächtlichen Strasse, die sich mit herausforderndem Lachen umwendet. Es ist eine sehr intime Stimmung und eine warme malerische Wirkung in dieser Radirung, aber die schliessliche Zusammendrängung der Vorstellung in eine einzige rembrandtisch wirkende Figur im schattigen Dunkel ist ungleich künstlerischer; andrerseits bietet die spätere Wahl Christus in der Vorhölle bei den Sünderinnen» eine viel stärkere Erhebung als das schlichte ursprüngliche Christus und die Samariterin», welches eine reizvollere Maler, aber geringere Dichter Wirkung besitzt. Von ungleich erhabenerer Schönheit ist schliesslich auch die Schlusskomposition: In's Nichts zurück als das erstbeabsichtigte Finis», auf dem der todte Amor auf bootsartig gehaltenen Flügeln durch den mittels einer Sternbildstrasse gekennzeichneten Aether gleitet und das quer über ihn gelegte Weib trägt.

Die Herausgabe dieses Werkes erfolgte nicht mehr von Berlin aus. Ein Jahr zuvor hatte Klinger bereits seine dritte grössere Wanderung angetreten, die durch die erste Kenntniss eines der bedeutenden Renaissance-Meister für ihn folgenreich ward. Er lebt von 1883 86 in Paris. Die Stadt als fremder Kulturkomplex, ihre Umgebung, das öffentliche Leben bringen tiefere Wirkung bei ihm sowenig hervor, als seine anderen Aufenthaltswechsel, zu festgegründet, sicher, in sich selbst ruhend ist sein Wesen, und er zu unempfindlich gegen die Aussenwelt, als dass er in Sprache, Manieren, Kleidung, seinem Interessenkreis sich vom Auslande bestimmen lässt. Er scheint seinen Wohnsitz immer nur zum Zwecke völliger Selbstisolirung zu verlegen. Er versenkt sich in die Ausführung seiner Arbeiten so ganz, dass er sich um nichts kümmert, - nicht einmal ernstlich um die fremde Kunst, denn häufig sind ihm charakteristische Namen daraus völlig unbekannt. Nur der Litteratur tritt er mit der genaueren Kenntniss der Sprache näher: Flaubert, dessen Künstlerroman «l'education sentimentale noch heute sein Lieblingswerk ist, aus dessen «Tentation de St. Antoine er viel Anregung geschöpft, lernt er bewundern und versenkt sich mit Lust in die feine Malerkunst der beiden Goncourts. Zola dagegen stösst ihn ab.

Ein Eindruck aber in dieser Selbstverbannung wird zum Ereigniss: die Kenntniss von Lionardo's Handzeichnungen im Louvre. Bezwingend geht ihm darin die Schönheit der menschlichen Gestalt als eine Offenbarung auf, von der er bisher nichts gewusst und der er nun mit heissester Hingebung zu dienen beginnt.

Denn das ist eine hervorstechende Eigenthümlichkeit in Klinger's vorpariser Schaffen, dass die Denker- und Poetennatur des Künstlers zu stark im Uebergewicht ist, um ein ernstes Studium von Natur und Modell zu gestatten. Er fabelt, ersinnt und grübelt nur immer, das Ausführen blieb Sache der Erinnerung und eines instinktiven Gefühls für das Organische im Gefüge der Dinge, welches freilich intensiv genug war, in poetischen Gebilden von Anmuth und Kraft täuschende Naturwahrheit herzuzaubern. Die häufigen Keime, Anregungen und Rudimente in seinen Werken rühren daher, zum Theil aber auch die merkwürdige Art seiner fast litterarischen Handschrift: Das bethörend Spielende, Kapriziöse, Espritvolle, — das Tiefstechende, Schlagende, Klangvolle und der hinreissende Fluss, das Andeutende, Visionäre, Geisterhafte, Grausige in seiner künstlerischen Laut und Wortbildung. Oft wird sie von Gesetzen, Denk- und Gefühlskreisen jeder anderen Kunst — nur nicht der Malerei bestimmt, weil sie ganz dem Innern entstammt und durch das Modell nicht gezugelt ist. — Die Andacht vor der Naturerscheinung, die schon über den «Dramen» schwebt, steigert sich unter dem weisenden Einfluss Lionardo's nun zum Naturkult, angeweht und in allen Poren erfrischt von dem berauschenden Odem der Schöpfung und ihrer höchsten Kreatur gährt jetzt das bewegliche Künstlertemperament, zwei mächtige Stoffe zu gestalten. Im künstlerischen Sinne ist es das Schonste, was er nun schuf, sein 1884 begonnenes und 1887 in Berlin abgeschlossenes Monumentalbild: «Urtheil des Paris» und jenen vielgenannten Radirungscyklus: «Eine Liebe» (Opus X), dessen Entwurf bis in 1879 zurückreicht und dessen letztes Blatt 1887 vollendet ward.

Es ist sein viertes und bisher letztes Werk von der Frau, und es ist die Krone, die er feierlich seinem Kult des Weibes aufsetzt. Er hat in flüchtigen Strichen und schwärmerisch phantasirender Andacht sich selbst in der ersten Liebe betrachtet 1877, er dachte mit künstlerischer Wärme 1880 uber die Tragik im Geschlechtsberuf der Frau nach und dichtete 1881 84 mit erhabenem Ausklang eine zürnende Ode an die Menschheit über die verbrecherische Entartung der Liebe; in der Folge der Dramen hat er den ersten grossen Naturhauch gespurt, seine starke Natur hat sich ihr immer mehr gebeugt und seine Darstellungskunst ist reich, tief und allgewaltig wie die brausende Klangfülle der Orgel geworden: da ist er im keimenden Lenz durch Hain, Flur und über das Land gegangen und sein Ohr hat dem schmeichelnden Laut der sehnsüchtigen Federwelt gelauscht und sein Auge das schmerzlich süsse Drangen und Treiben des Safts in dem berstenden Baum zu erblicken vermeint. Und er lag träumend im weichen Gras und schaute in den unendlichen Azur, und alle seine Nerven, sein inneres Gehör und das Künstlergesicht empfanden mit stiller Wonne den fest hämmernden, feierlichen, grossen Pulsschlag der nahen Allmutter Natur und das wundersam drohnende, stillbrausende, zitternde Geraun, das jeden ihrer sehnenden Herzschläge und ihrer dürstenden Athemzüge begleitet. Und immer blieb nun die Stimmung bei ihm. In wonnigen Sommernächten auf seinem Lager stieg sie in glühenden Bildern und mit gewaltig bewegten Massen auf, — er nährte sie an der Wahlverwandtschaft, die er jetzt als grosses Naturgesetz erkannte und betrachtete, sein Herz ward wonnetrunken und sein starker Geist riesenmächtig und von gewaltiger Spannkraft, dies grosse Erlebniss seiner Seele in feierlichen Strophen zum Kult der Frau zu verdichten

Im wahlverwandten Liebesrausch eines starken, freien, selbstvergessenen Menschenpaares entdeckte er den gewaltigen Strom der Natur, er griff hinein, er packte ihn, wo er am stärksten und heissesten zischte und rauschte, er entdeckte in stummer Schau Schonheit, Kraft und Ursprünglichkeit, von der nur Einer noch etwas wusste: Bocklin, — er warf wild die Hüllen herunter, sein Auge keusch an den Wundern der Allmutter Natur zu weiden und Andern zu zeigen, was er

selbst entdeckt, — und mit hämmernden Schläfen, fliegenden Pulsen und hochaufwallenden Herzschlägen dichtete er in einsamer Nacht einen jauchzenden Hymnus auf die unverfälschte starke Menschenliebe, einen brausenden Hochgesang mit einer hinreissenden Kraft und Schönheit der klingenden Sprache, so herrlich und posaunenschmetternd, so leidenschaftlich und schöpfungsfrisch und naturwahr, und so keusch verhalten dennoch weder in der deutschen noch der Kunst des Auslands Aehnliches ist. — Selbstherrlich und weltentfremdet in den Stoff versunken hat Klinger die Schönheit heissester Liebe dort in schwungvollen Strophen besungen, wo sie in Wirklichkeit lebt und flammt, Ungewohntes und Naturgewaltiges hat er mit Blitzfeuer erleuchtet, vor dem das Kattungewebe zünftiger Liebesdarstellung auseinanderfällt, aber nichts Unreines ist in diesem glühenden Liebeslied; und wer mit frischem Sinnen sich an Ursprünglichkeit noch zu erquicken und keusch Empfundenes mit lauterem Herzen nachzufühlen vermag, der wird diese herrliche Dichtung als einen kostbaren Schatz in seinen Gedanken tragen, denn Formenschönheit und Fülle einer ausdrucksstarken Kunst sind unter dem Feuer eines mächtigen Temperaments wahlverwandt mit Heiligkeit reiner Natur geworden.

Eine Fanfare, feierlich, tief vertraute Bilder und Stimmungen weckend und die Sinne bereitend, das ist in diesem Werk, in dem Klinger der glühendste Dichter und der grösste Künstler innerhalb seiner Gesammtschöpfung ist, das Titelblatt (I) und seine Widmung an Arnold Böcklin, den grossen Bildner des vorweltstarken Liebesglücks In kunstvoll gebändigtem Rhythmus kreiset dort unten um ein Riff die weich kosende Fluth des Meer's, eine Wolke steigt wirbelnd von ihm auf und endet oben in einem reizvollen Bild: ein Hochgebirgskamm ragt, auf dem starke Adler horsten und herüber späh'n zum Fels, an welchem, von kraftvollen Nymphengestalten umlagert, ein nackter Heros den Knaben das Bogenschiessen lehrt. Welch' feine und geistvolle Huldigung des jungen Künstlers an den älteren, dessen mächtiges Temperament er dem seinen verwandt fühlt und immer vor Augen haben will in seiner Dichtung, und in dem Bekenntniss: die Kunst, mit eigenstem Blick und treffsicher zu sehen, habe er ihm abgelauscht.

Im Weitblick des Vorspiels auf unzeitliches, naturnahes Dasein ist unser Auge frisch geworden, ein modernes, von qualmiger Gegenwart und aus enger Sitte zu Sonnenhöhen ringendes Liebesglück rollt sich, Gerechtigkeit heischend, nun vor ihm auf.

Von duftender Blüthe prangt Baum und Busch, die Rosen glühen feurig über Beet und Rabatten. Ein frühsommerlich Wehen und Hauchen und Dehnen ist überall und ein melodischer Vogelschlag von jedem Zweig. In Junigedanken wandelt träumend der ernste Mann durch den schattigen Park. Da schrickt er auf, ein Hufschlag und ein leichtes Geroll, ein Gefährt, ein Blick, jäh und tief wie ein Blitz, er steht wie gebannt, das blühende Weib aber beugt sich tiefinnen erschrocken über die Rose in ihrer behandschuhten Hand (II). Und dann «am Thor». Ein Dämon hat ihn gepackt und wild getrieben viele Tage lang. Instinkt der tobenden Sinne und Zufall, er fand die Spur und irrte auf ihr, noch einmal die herrliche Erscheinung zu erblicken. Das Glück ist ihm hold. Da fasst es nach seiner Kehle erstickend und eine verzehrende, selbstvergessene Gluth wallt in ihm empor: er wirft den Hut weg und stürzt auf das glückstrahlende Weib mit der vollen Gestalt und dem entzückenden Umriss zu, um das die halbverdeckte Villa, der Sommertag, die schattige Kastanie, die reinen und schönen Zierformen des Eisenthors mit der Laterne darauf eine flimmernde und tanzende Gloriole bilden, ihre Hand mit heissen Küssen zu bedecken. Eine süsse Weltvergessenheit breitet sich taumelnd um die jugendschönen Menschen, die in hastigen, abgerissenen, trunken stolpernden Worten und schimmernden Blicken von einem Wiedersehen flüstern (III). «Im Park

Von seinem Kahn auf dem stillen Waldbach ist er mit Hülfe eines mächtigen Baumstammes an der Balustrade emporgeklettert, auf der er rittlings sitzt, und jetzt das anschmiegende Weib mit wilder Inbrunst an sich presst: im Unterton aber funkelt's und glitzert's und gaukelt's, — gluthvolles Sonnenlicht in den mächtigen Kronen und Käfergezirp und sehnsuchtsvoller Vogelsang, — die ganze Natur ist lebendig und voll süsser Begehr, und hörbar hämmert das Herz des Waldes (VI). Dann aber kommt das grosse, wortlose «Glück». In Riesenlohe schlug das sehnsüchtige Verlangen hoch über ihnen empor, die heissesten Schwüre Herz am Herzen miteinander auszutauschen. Es ist Nacht, eine wundersam lebendige, warme, wonnige, Tonwellen bezaubernd rieselnde Sommernacht. Ein dunkler Weiher vor dem offenen Fenster draussen, um den mit weissen Armen sich ein mondheller Säulengang schmiegt, und verschwimmende Höhen mit dämmern den Fernen dahinter, und droben Lichtwölkchen und Stern bei Stern in glitzernder Pracht. Aus dem Garten aber schlägt es empor, — feuchtwarmer Duft und die tausend Stimmen der ruhelos thätigen Schöpfung: Alles gedämpft unter den einen melodischen Nachtigalllaut, der in die weltvergessene Wonne des Menschenpaares dort oben schmeichlerisch hineinklingt, — sie auf duftigem Lager mit träumendem Auge, — er halb knieend und halb sitzend sein Gesicht an ihren Hals geschmiegt.



So kunstvoll hat Klinger kein Intermezzo geschaffen wie dieses und an diesem Ort, an dem selbst die heissen Akkorde der Leidenschaft sich rhymthisch im Echo brechen als ein flüsternder Laut heiliger Natur. Tiefsinn der Weltbetrachtung und engherzige Menschensatzung stossen zum Wahrzeichen zusammen. Auf felsigem Strand knieen Adam und Eva in durchgeistigter, körperlich gereifter Schönheit. Vor ihnen verweisend der Tod als welker hämischer Greis, und der Teufel, der als ein gliederstarker Mann mit verhulltem Haupt die Rolle der Verheissung hochhält (VI). Aber nur ein innerer Ruhepunkt und nur für uns ist das Zwischenspiel eine Scheide, — die lieblichen, ursprünglich frischen Stimmen und der lyrische Harfengesang wachsen jetzt zum brausenden Orchester, aus dem Fanfaren und Posaunenstösse die entfesselte Leidenschaft entrasen lassen: in «neuen Träumen» schwebt das selig umschlungene Paar durch den Weltraum hinauf, — er auf dem flatternden Mantel des Engels mit gebreiteten Armen der Begeisterung und sein jubelndes Glück im Spiegel betrachtend, den ihm der Engel vorhält, — sie trunkenen Auges an seinem Hals (VII). Aber jäh stürzen aus Aetherhohen Luzifer und Ikarus und Phaëton: weicher ist der Fall und geheimnissvoller, wenn die Seele aus Licht in Dämmerung zur Erde gleitet. Eine mächtige Fülle intimer und köstlicher Poesie athmet in diesem «Erwachen». Da sitzt das starke üppige Weib in loser Gewandung und mit wirrem Haar am Lager, die ausgestreckten Hände fest auf die Kniee gestützt, und schaut in tiefster Versonnenheit vor sich hin, — im Fensterscheibenreflex der Morgen

sonne aber zuckt und lebt es, bald feuerfunkelnd, bald zartverschwommene Kindeskontour (VIII). Bald kommt die Welt zum Wort und das Weib zum Bewusstsein. Auf der grell beleuchteten Parkmauer steht die Kohorte der Tugendhaften und zischelt höhnisch über die Gefallene, die von ihrem visionairen und mit spöttischer Geberde auf den Wandschatten weisenden Abbild begleitet in stumpfem Sinnen dahinschreitet (X).

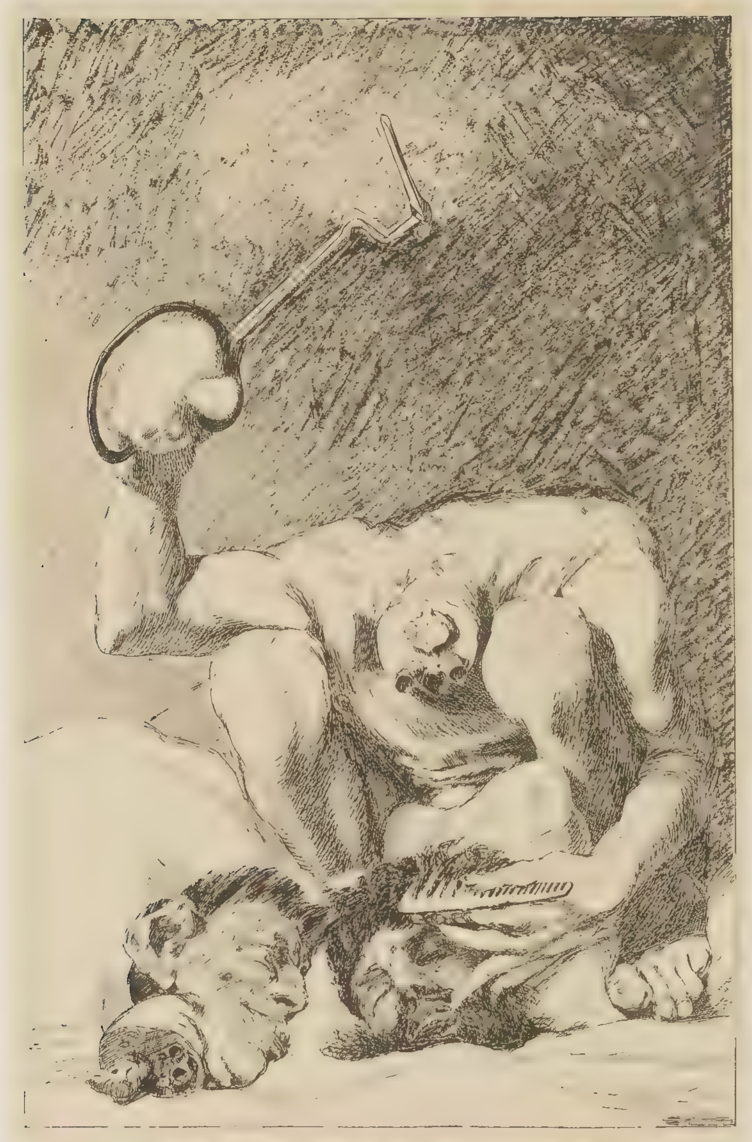
Von wundersamer Kraft ist schliesslich das Finale mit seinem düstern Abgesang: entschlummert liegt das junge Weib auf seinem Lager, zu dessen Häupten der Mann in wildem Schmerz zusammenbrach. Mit hartem Pathos winkt als Wochenfrau der Tod im Hintergrund, in seinem Arm das Kind. In diesem unvergesslich starren Angesicht mit der herben Strenge der Augenlinie, des Ovals und dem Weh der gepressten, von Erlösung umlächelten Lippen, — welch' eine künstlerisch empfundene Welt von herzergreifender Lieblichkeit mischt leise und Versöhnung spendend sich mit hoheitvollem Todesschauer (X)!

Den Naturlaut dieses Hymnus auf die Frau als Märtyrerin mit seinen wundervollen Rhythmen in so herber Dissonanz sich auflösen zu lassen, ist echte Dichtergesinnung. Was sich gemeiner Menschensitte im Sturm kühner Leidenschaft enthob, muss tragisch fallen nach dem Erdengesetz der Schwerkraft, — es muss zerschellen, soll es nicht auf dem Wege legitimer Entwickelung in unbarmherziger Banalität versanden. Im Grunde handelt es sich ja hier auch nicht um eine Verführung oder einen Ehebruch mit dem Knalleffekt einer Tugendmoral, sondern um das Problem der Wahlverwandtschaft, welches immer ein tragisches in der Regel bleiben wird, so lange nicht ein neuer Völkerfrühling und die immer siegreicher vordringende Naturwissenschaft ein freieres Geschlecht mit grösserer Achtung vor der Natur und tieferer Erkenntniss geschaffen hat.

Die dritte Bahn seiner Reife hat Klinger mit diesem Cyklus: «Eine Liebe», — welcher die dichterische Erhebung über die Welt ist, — in dieser glücklichen Zeit vom Beginn der 80er Jahre durchlaufen, — er steht mit ernster Resignation bereit, seine Hand an das Geheimniss des Todes selbst zu legen.

In seinem ruhelosen Werdedrang ist keine Rast; was auf ihn eindringt, wird Fleisch und Blut sogleich und wächst; Begabung — heute noch nicht vorhanden oder wenigstens schlummernd — ist morgen Können von grossem Maassstab. Auf seinen malerischen Formensinn hatte Lionardo eingewirkt, — er drückt aus diesem Temperament, in dem alle Keime lose sitzen und spielend leicht zu Tage kommen, gleich noch Sinn und Lust für die Plastik mit heraus. Schon 1886 gelingt Klinger in seiner Beethoven-Figur ein genialer Entwurf, der zwar noch wesentlich malerisch empfunden ist, — er beginnt in derselben Zeit aber auch ein zweites Werk, das zum vollen Wurf wurde, — seine «Salome».

Satteste Kraft ist das äussere Kennzeichen der Dichtung: «Eine Liebe». Der zu schonheitvollen Rhythmen geläuterte Realismus, — die farbensatte, ausdrucksmächtige Technik, — die grosse Kunst des Sagens und Verschweigens und die Prägnanz des Symbols sammeln sich in einem Stil von ebenso künstlerischer Ruhe als Harmonie, so dass hier gleichsam alle Werke des Künstlers im Echo wiederzuklingen scheinen: Liebliches und Grausiges, Leidenschaft und Pathos, Intimes und streng gebundene Form, — Alles ist unter einem reinen und starken Naturlaut zusammengefasst zum ernsten Kult von der Frau. Männlichkeit ist der Charakterzug dieses Kults. Sie wiegt über schon in der süssen Schwärmerei der Jugend; sie wächst in dieser Künstlerpersönlichkeit zu herber Kraft; sie wird eisern, ohne je der Frau gegenüber das Zarte und das Vornehme zu verlieren; sie wird nie roh, auch wo sie einen wilden Kampf zum Schutz des Weibes beginnt. Fremd ist ihm die Gespensterfurcht, welche



einen Theil der modernen nordischen Litteratur vor dem emanzipirten Weib erfüllt, im Gegentheil, er bildet gern und fast immer kraftvolle und seelenstarke Frauengestalten. Fremd ist ihm auch die widerliche Rohheit, mit der ein anderer Theil der zeitgenössischen Kunst das Weib zu einem Schmutz gefäss stempeln möchte, in seiner ernsten Kunst und seiner Heldengestalt ist unverfäscht ein historisches Stück Germanenthum, ein starker Bestandtheil jenes urwaldfrischen Reckenthums plastisch, das neben den Lastern übermächtiger Kraft den instinktiven Zug aller zukunftverheissenden Völker zeigt: im Weib die Heiligkeit der Natur andächtig zu betrachten.

1886 war Klinger nach Berlin zurückgekommen, wo er bald die erste persönliche Begegnung mit seinem hochverehrten Meister Arnold Böcklin haben sollte, und wo er als stillschweigend anerkanntes Haupt in einen kleinen Künstlerkreis eintrat. Er hauste damals im ersten Stock eines Atelierhauses in der Brückenallee, aus dessen Fenstern sich in die jetzt ganz verbaute Umgegend ein freundlicher Blick auf vornehme Architektur und Wiesen bot. Sein Freund Stauffer sass nahebei in der Klopstockstrasse, aus deren Junggesellenheim er seine blendenden Epistel an die schweizerische Freundin richtete, ringsum in den Werkstätten des Viertels die Genossen der kleinen Tafelrunde: der hochbedeutende Freskomaler H. Prell (Klinger's Landsmann), Müller-Breslau, ein begabter Maler Böcklinisch stilisirter Landschaften, der Bildhauer Wägener, der bald verstorbene Architekt Lissel, die alle in fröhlicher Kumpanei in einem wenig frequentirten Lokal der nahen Lessingstrasse häufige Abendgelage hielten, die kühnen und originellen Theorien ihrer Kunst dort verfochten und klärten, und wie das unter jungen Künstlern von gährender Kraft immer der Refrain zu sein pflegt, weidlich über die elende Philisterwelt gewettert haben mögen. Aber nur eine kurze Blüthe war diesem Kreis beschieden. Lissel starb bald in Aegypten, Stauffer wanderte schon 1888 nach Rom als Pensionair seines Schulgenossen und Freundes Dr. Welti, und zog Klinger magnetisch nach, der nur eben in Berlin mehrere seiner langgereiften Hauptwerke abschloss, und den ersten Theil des Cyklus vom Tode rüstig gefördert hatte. —

Unter allen Geheimnissen und Räthseln dieser Welt das geheimnissvollste und räthselhafteste, — das erschütterndste in seinem ungeheuren Kontrast als Scheide zwischen Sein und Nichtsein und der gewaltigste Augenblick in jedem Menschenleben, ist der Tod einer der verlockendsten Vorwürfe für die Kunst. Wie ein schwarzer Faden läuft seine Darstellung durch das bunte Gewebe der Geschichte, — alle Grossen haben ihn weitergesponnen und es hat düstere Zeiten christlich-asketischer Anschauung gegeben, wollen wir von dem sepulkralen Grundzug in der altägyptischen Kunst hier ganz absehen, - in denen ihm ein wahrer Kult gewidmet war. In der deutschen Kunst ist seine Auffassung sehr häufig mit einem Stich feinen, goldigen oder auch grotesken Humors versetzt, — in den vielen Todtentänzen aus der Hinterlassenschaft des beschaulichen Mittelalters, welche durch ein patriarchalisch idyllisches Verhältniss zu Freund Hein den schmerzlichen Stachel mit Blumen verdecken wollen: «Es thut nicht weh! Die Verleugnung des Schmerzes ist der Tenor, der thränenlächelnd aus den meisten Auffassungen spricht. Andere haben ihn im christlich dogmatischen Sinn monumentaler gefasst als Weltgeissel, Racheengel, und wenige Bedeutende sind, die ihn nicht nach einer oder der anderen Seite behandelt und zu seinem Kult ein Opfer beigetragen. Dürer, Holbein, Cornelius, Kaulbach, Rethel, — um nur die Monumentalmenschen deutscher Kunst hervorzuheben. Holbein aber ist von ihnen allen bis auf Klinger das bestimmende Vorbild geblieben.

Ein anderer Geist rauscht in dem Gebrause der Gegenwart; der Kampf des Individualismus und um's Sein hat die idyllische Betrachtung aus dem Menschenherzen hinweggefegt, — die Wunder der Erkenntniss sind in der modernen Naturwissenschaft an Stelle der Glaubenswunder getreten, und

Fleisch und Blut ist die herbere Anschauung geworden, dass der Tod uns Alle nur in das Nirwana traumloser Ruhe geleiten wird, um die Stoffe unseres physischen Körpers in neuer Mischung zu anderen irdischen Existenzformen zu führen. Herbe und streng erhebt sich über heissem Kampfgewühl, den das Einzelleben nicht achtenden Verbrechen eines riesig entwickelten Verkehrs, über sausenden Maschinen und lechzender Müdigkeit des schneller verbrauchten Leibes ohne Sentimentalität und als nüchterne Thatsache der aus dem Leben logisch sich ergebenden Folgerung — der Tod, — grausig und hoheitsvoll. Wir betrachten ihn realistisch, — nicht mit Augen des Christenthums wie die Vergangenheit.



Gewandstudien Handzeichnung im Besitze des k. Kupferstichkabinets, [illegible]

Der Künstler, der 1881 in Entwürfen und Versuchen an dies Problem ging und acht Jahre lang, bis 1889, eine erste, in sich geschlossene Vorstellungsreihe in «vom Tode I» (Opus XI) daraus entwickelte, war nicht plötzlich und von ungefähr auf dies Thema seiner monumentalsten Schöpfung gekommen. Seine Grundneigung zur übersinnlichen Vorstellung bestimmte ihn von vornherein, — fast war es seine Sendung, aus den Empfindungen und Gedanken des sinkenden 19ten Jahrhunderts, für die er ausserordentliche Feinfühligkeit mitbrachte, eine selbstständige und neue Auffassung vom Todesproblem zu begründen, — und sein Beruf, als bedeutendes Zeitprodukt in immer sieghafterer Reife jene Fülle kraftvoller Kunstformen zu erwerben, die eine Darstellung monumentalen Charakters möglich machten, wie sie dem Gesammtgenius der Zeit, — den Wundern ihrer Technik, ihres Könnens, ihrer Lebenskraft — entsprach. Beinahe will mit Ausnahme der gluthvollen Dichtung «Eine Liebe» Alles nur Vorbereitung im Werden dieses Künstlerorganismus erscheinen, in Allem und durch Alles hindurch klingt von seinem ersten Schaffen an das grosse Leitmotiv: in seinen frühesten Berliner Zeichnungen oft noch traditionell, — sehr schnell eigene Bilder findend, in denen das Räthselhafte des Vorwurfs sich grotesk, bizarr und phantastisch zu häuten sucht. Der sterbende Wanderer in den «Radirten Skizzen», in den «Rettungen» wenigstens ein irrender Beilaut einer Allegorie, — in der «Eva» das Pflasterermotiv, — zwischen den «Intermezzi» in dem seltsamen Gefüge: «Amor, Tod und Jenseits». In den «Dramen» hat er die Sendung erkannt: er wölbt wundervoll behauene Quadern der Grossstadt, — des Waldes, — der Liebe, des Elends, socialer Massenfragen, — schon mit philosophischer Ahnung zu einem Grabmal für gewaltsam Gestorbene. Ethische Erkenntniss befruchtet dann sein mächtiges Temperament in «ein Leben» und «eine Liebe», — sein grosses Künstlerweh um den Abgrund zwischen Ideal und Wirklichkeit bläst er da als feierliches Requiem hinaus ins' All und rettet seine bildnerische Illusion, den Künstlerwahn, mit erhabener Resignation in die Todesruhe des «Nichts». Er ist reif und stark und vereinsamt genug, um von den nicht mehr verlockenden Bildern der Welt hinweg das Todesproblem selbst, antheillos am kleinen

Menschengeschick, mit Seherauge zu betrachten. · Nur auf das Ungewöhnliche, Bizarre, Kapriziöse, das Gigantische, Grausige, Wilde antwortet der Nervenapparat dieses Organismus, und fast ist er von Angst erfüllt, Alltägliches, Erinnerung an andere Menschenhand, Selbstwiederholung zu gestalten, ihn locken alle Schauer des Unerhörten, Schrankenlosen. Dazu ist er sinnenfrischer Realist und Naturanbeter geworden, — — das bestimmt die erste Reihe seines modernen Todtentanzes. Er sucht die ergreifendsten Kontraste zwischen Leben und Leichenstarre, den plötzlichen Uebergang, er geht den wechselnden Formen des gewaltsamen, unnatürlichen, friedlosen Todes nach.

Da sitzt im Titelblatt (I) der Künstler selbst im Park bei Nacht. Undeutlich im verhüllten Mondlicht ist Busch und Baum und die tiefen Flecken der Beete, Alles verschwommen, unklar, warm, wehend, mit grossen Händen der Sommernacht über die Unfriedliches sinnende heisse Stirn des Träumers streichelnd. Phantastische Gebilde zeichnet der Mond in den vorüberziehenden Wolken. Dunkle Abgründe des Daseins thun sich vor dem inneren Fernblick auf, einsamer Tod fern von Heimath und Familie, vom Haus, in dessen brechendem Auge kein letzter Liebesblick sich spiegelt

Da sind schiffbrüchige «Seeleute auf einem Riff», gerettet, um für den grässlichen Tod durch eine menschenfleischlüsterne Riesenschildkröte aufgespart zu werden, vor der sie in höchster Angst von Klippe zu Klippe wehr- und waffenlos springen (II).

Auf haushohen Wogen des «Meers» schaukelt das sinkende Schiff, welches der visionaire Tod, den Wellen enttauchend, mit riesigem Arm in die Tiefe zieht, — die im Rahmen als weite, öde, dämmerige Wüste mit Seerosen und lauerndem Haifischrachen dargestellt ist (III).

Am holzgeländerten Fussweg der «Chaussee» liegt neben einer umgebogenen Telegraphenstange und einem zersplitterten Bäumchen mit ihrer Kiepe die alte Botenfrau, deren mühseligen Gang das Wetter überraschte, — vom Blitz erschlagen (IV)

Und auch hier unterbricht dann mit bezauberndem Wohlklang die düsteren Bilder das Rhythmenspiel eines rührenden Gedichts: am Seeufer mit üppigem Gras, über das ein Hauch der Wellen streicht, schlief die Mutter ein auf der Bank. Das Kind ist heimlich dem Wagen entklettert und wird, schon am Ende des waldmündenden Uferpfades, von der winzigen Todesgestalt sorglich «heimgeleitet». Zwei ernste Frauen im Rahmen rechts und links, — unten ein Wiesengrund mit phantastischen Blumen und strahlenumgebenem Sonnenball, — lieblich und sinnumtaumelnd wie der grossäugige Traum eines Kindes von der Welt (V).

Gegen die süsse Kindesunschuld und den Tod unter Blumen setzt sich das Bild des politischen Mords an einem blutdürstigen Tyrannen. «Herodes», in öder Arena mit einigen scheu bei Seite stehenden und flüsternden Höflingen, vom Thron gestürzt und mit verglasten Augen an Gift verblichen (VI)

Der «Landmann», beim Pflügen vom Pferd erschlagen, liegt auf dem einsamen Feld, das seiner Kopfwunde entströmte Blut saugt gierig im Rahmen der zwischen Thierkadavern gelagerte Erdgeist, Aehren erheben sich zu beiden Seiten in üppigem Reichthum (VII).

Ein Todesdrama von engerem zeitlichen Charakter ist «auf den Schienen» betitelt. Ein Gerippe, das in oder Berglandschaft quer über einer Bahncurve liegt und des zermalmenden Eilzuges harrt (VIII).

Ueber die «arme Familie» bricht mit dem Tod des Ernährers, der von einer Gloriole von Dachkammersonnenlicht umstrahlt soeben im Lehnstuhl verschied, das Elend doppelt herein. In düsterer Verzweiflung blickt die Mutter mit dem angstvollen Kind auf dem Arm aus dem Fenster. Eine Geberde des Erbarmens zeigt hier selbst der Tod im Rahmen daneben, in dessen unterem Theil auf nächtlichem Feld ein Grab von einem Mann aufgeworfen wird (IX).

Der Tod endlich als Heiland (X) erscheint in der Wüste einer eilig fliehenden, von Furien zurückgehaltenen Familie, deren eines Mitglied sich anbetend vor der Friedensgestalt niedergeworfen hat. In der sarkophagartigen Pedrelle des Blattes ruht der Leichnam eines Greises, spricht mit schlichter Grösse der Erkenntniss eine Inschrift das Motto dieses Halbcyclus aus:

Wir flieh'n die Form des Todes, nicht den Tod, denn
unsrer höchsten Wünsche Ziel ist: Tod.

In dem poesievollen Realismus der früheren Hauptwerke mit manchem jugendlichen Zug und mehr als einem lieblichen Gedicht bewegt sich der Stil dieses I. Theils, über dem noch Holbein als Genius schwebt. Das Visionaire ist betont, und ein feiner, mehr spielender als ernster, den Schauer des Todes mit Blumen verdeckender Schwung liebt mehr noch das Geistreiche als die Grösse der Auffassung zu bilden. Nur Geringes davon ist noch im II. Theil vorhanden, der 1885 entworfen und noch nicht beendet ist, — er gehört so ganz einer inneren Umwandlung des Künstlerwesens an, dass vorerst deren Bedingung und einigen geringeren Niederschlägen davon eine Betrachtung zu widmen ist.

1889 war Klinger nach Rom gekommen, — nicht um für seine Radirung dort neue Eindrücke zu erhalten, auch nicht um seine Malerei unter den grossen italienischen Vorbildern weiterzubilden, lediglich in der gleichen Absicht wie Stauffer, dort unter den originalen Resten der antikrömischen Skulptur hinter das Geheimniss ihrer Gesetze zu kommen und fortab ganz zur Bildhauerei überzugehen. Er bleibt bis 1893 dort und vollendet sein plastisches Meisterwerk, die 1886 begonnene «Salome», welche er selbst in Marmor haut. Die Farben des Südens aber regen bald seine alte, stets im Kampf mit seinem Temperament gewesene Malerlust an, — er schafft nach eingehenden Studien von 1888—91 ein Monumentalgemälde, seine «Kreuzigung», — zur selben Zeit auch die merkwürdige Komposition der «l'heure bleue», und 1890 seine «Pietà». Der plastische Geist der bildhauerischen Beschäftigung wird hier ebenso sichtbar wie eine tiefe Verehrung für die herbe Grösse und die «gewollte Unnatur» der altflorentiner Kunst von Botticelli und Signorelli, die sich bei ihm freilich mit den Prunkformen und dem reichen Stil der Spätrenaissance verträgt. Unter der stetigen Berührung mit Stauffer, — (beide kritisiren alle 14 Tage gegenseitig das Geschaffene), — und einem anderen jungen Radirer von verwandtem Temperament, E. M. Geyger, vernachlässigt er jedoch auch seine Radirung nicht, — er vollendet zwei schon früher begonnene kongeniale Kopieradirungen nach Böcklin's «Todteninsel» (Wormser Original) und «Frühlingstag» für den Berliner Kunsthändler Fritz Gurlitt, die in der Kraft des Nachempfindens und des Nachgehens in der farbigen Wirkung eine vielleicht noch grössere Ehrung des Meisters sind als das Titelblatt von «Eine Liebe». Auch ein paar kleinere Stecherarbeiten werden fertig, — ein reiner Stich frei nach Böcklin: Weiblicher Kopf, von ausgezeichneter Tonschönheit 1888, ein Schabkunstversuch: Weiblicher Akt 1889, und wieder ein Stich: Fensteraussicht in Rom 1889. Den intimsten Einblick in diese römischen Schaffenstage gewähren indessen die Naturstudien aus dieser Zeit, in denen die durch Lionardo geweckte Freude am menschlichen Körper sich langsam hindurchfühlt zum Adel der antiken Auffassung. Es ist viel Herrliches dabei, — Manches in den Mappen des Künstlers, Vieles in der Dresdner Gallerie, die von den Zeichnungen eine Musterlese der schönsten Blätter aus allen Perioden seit Anfang der 80er Jahre besitzt und mit ihrer reichhaltigen Sammlung von Probedrucken und Plattenzuständen überhaupt den besten Einblick in dies gewaltige Schaffen bietet. — In der tiefen Sammlung des römischen Aufenthalts entsteht auch aus den Niederschriften mehrerer Jahre 1891 die ästhetische Schrift mit der Begründung der Griffelkunst: «Malerei und Zeichnung». — Es erhellt aus Allem, mit wie unheimlichem Arbeitsdrang Klinger



diese wonnigen fünf Römerjahre ausgenutzt hat. Er arbeitet in Rom selbst im heissesten Sommer, bis ihn das Fieber packt und in die Berge treibt, — nur zu ganz kurzen Ausflügen nach Süditalien, — Neapel, Capri, Pästum, nach Florenz und für die Sonntagsparthien des Club alpino in die Apenninen verlässt er sein Studio; - so isolirt lebt er, dass noch geraume Zeit nach seiner Ankunft Stauffer in einem Brief über das Sächsisch-Italienisch seines Freundes, das kein Mensch verstünde, spottet; er hebt aber hervor, wie fliessend Klinger die Zeitung zu lesen vermöge, was seine scharfe Auffassungsgabe innerhalb der Sprache illustrirt, die sich in der Unterhaltung wegen seiner Wortverschlossenheit nur schwer entwickeln kann.

Alle diese Werke aber im Bedeutenden und Kleinen, dieses Zeichnen, Malen, Steineklopfen, diese litterarische Aeusserung haben einen gemeinsamen, sich in der Hauptschöpfung ausklärenden Zug: den zur schlichtesten Einfachheit, den zur klassischen Grosse. Die unter dem Stadtnamen Rom verstandene Vorweltpracht, die krystallene Kultur der Antike und der Renaissance bringen ihm doch nur mehr schwach abfärbende als bestimmende Eindrücke, sie reinigen vielmehr seine unruhige, leidenschaftliche Stimmung, sie geben ihre abgeklungene Ruhe und ihre Einsamkeit an ihn ab. Unter diesem Gestirn läutern sich nunmehr alle seine Fähigkeiten und Krafte in einer tiefinneren Sammlung, mit der er die Schlussgedanken seines grössten Werks zu formen beginnt. Die Menschenwelt verlässt er geistig nun ganz, er ringt, im Todesproblem das Weltgesetz zu begreifen, die letzen Begriffe vom Ewigen als der Ueberwindung des Todes zu gestalten. Seine Darstellungsweise geht auf Plastik, seine Radirtechnik vergeistigt sich zum reinen Stich von hohem Adel und von der Schönheit der Freskowirkung, denen auch Radirung uud Aquatinta sich jetzt annähern.

Jetzt betrachtet Klinger in ganz originaler Auffassung das Todesproblem sub specie aeterni, er spekulirt hinaus über die Erscheinungsform desselben, – der Nerv dieser Betrachtungsweise zittert im Titelblatt: «Integer vitae». Mit durchdringendem Auge thront der Weltgeist in dieser silhouettirenden und leichtschattirten Radirung auf den höchsten Bergesspitzen, über Städteruinen und wolkenumringte Gipfel breitet er die Hand und hält das Stundenglas auf der Klippe, von der die Menschen herabstürzen, «jahrelang in's Ungewisse hinab». Ein nackter Jüngling aber, — das geistig sich über das Weltgesetz erhebende Geschöpf, — steht mit wagerecht ausgebreiteten Händen im Vordergrund. — In drei Gestalten treten die menschlichen Mächte auf, welche die Geschicke der Erde bestimmen, darin im Dienst der Vernichtung stehen, aber auch selbst dem Untergang geweiht sind:

Der «Herrscher» auf dem prächtigen Blatt II, der im Despotenwahn unter dem Zuruf seiner Ritter nach der vom Tod als Kirchenfürsten (!) knieend überreichten Kriegsfackel greift, um sie trotz des Flehens seines schönen jungen Weibes in die friedlichen Gefilde drunten zu schleudern, — der «Philosoph» (III), welcher in wissenschaftlichem Wahn von eisiger Bergspitze hängend nach der im Schnee entglittenen Brille angelt, ohne welche er die hingezeichneten Donnerworte: «Sciens nesceris» neben den Sternhemisphären mit Tatzenspuren daran nicht entziffern kann, — das «Genie» im künstlerischen Wahn (IV). Dies Blatt ist noch nicht ausgefuhrt.

In drei Hauptformen folgen die verderbenbringenden Schicksalsmächte: der Krieg (V), die Pest (VI), — beide Blätter noch nicht fertig, — die den Leib verzehrende Arbeit (VII): vor einem Lastwagen mit riesigem Saulenkapitäl die Menschheit — Mann, Weib und Kind — in's Joch gespannt und schnell das kärgliche Mahl unter den Augen eines teuflischen Vogts verzehrend. Der Kutscher unterhält sich mit einem listig lächelnden Ebräer, im Hintergrund ziehen Männer schwere Pflüge den Hügel hinan.

Siegreich aber überwindet schliesslich der Menschengeist in erdentrückter Begeisterung und selbstloser Betrachtung der ewigen Gesetze die Schrecknisse der leiblichen Vernichtung; in der Flammenschrift des als Intermezzo gedachten Blattes VIII: «Und doch» tritt ein nackter, herrlich gebildeter Jüngling mit erhobenen Händen und glühenden Auges der aufgehenden Sonne entgegen, die über der noch nächtigen Erde schon die starren Bergspitzen umgoldet und in den ziehenden Wolken das Gebilde eines riesigen Geierflügelpaares beleuchtet.

Denn nur der einzelne Mensch stirbt, nicht das Geschlecht: auf dem überaus schönen und grossartigen Blatt IX: «Mutter und Kind» liegt das junge Weib todesstarr im Schrein am byzantinisch stilisirten Portal, von dem aus ein dunkler Hain und zwischen seinen Stämmen das hellglänzende Meer sichtbar sind, — auf ihrer Brust hockt verwundert ihr nachgelassenes Kind als Träger eines neuen Geschlechts.

Und das Geisteswerk des Menschen, aus strenger Selbstzucht und Entsagung hervorgegangen, stirbt nicht mit ihm: der Religionsstifter in der Wüste weist mit düsterem Schwärmerauge die «Versuchung», — das reich geschmückte Weib, — fort von sich und hinunter auf die nichtige Herrlichkeit der Welt (X).

Die Erdenform der Ewigkeit, die «Zeit», überdauert schliesslich die Geschlechter und den Ruhm, dessen Genius er niedertritt, — als ehern gewappnete, hammerbewehrte, schlangengehaarte Kriegergestalt, die festen Auges über die Tempeltrümmer schreitet, — Felsengipfel und das weite Meer vor und neben sich (XI).

Welch' wunderbar rauschender und zur tiefsten Andacht stimmender Akkord aber lässt schliesslich diesen gewaltigen Welthymnus ausklingen und mit harfenden Fluthwassern zurückströmen auf die Künstlerpersönlichkeit selbst, auf ihr letztes Glaubensbekenntniss . . . . . «An die Schönheit», die das Hehrste und Hochste von allen Dingen der Welt, die das stetige Ziel ruhloser Schöpfung ist: da kniet auf einer Schopfung von vollkommener Stilreinheit und unbeschreiblichem Adel des Stichs zwischen herrlichen Baumgruppen und am Ufer des seit Uranfang und bis zum Ende der Welt brausenden Meers der nackte Mensch und betet weinend die überwältigende Grösse und Schonheit der lebendigen Natur an (XII).

Dies grossartige Versinken des Künstlers in Schönheit, — — — am geistigen Schlusspunkt einer wenig mehr als 15jährigen Entwickelung, die mit der psychologischen Selbstbetrachtung des

Handschuh's» begann: in immer weiter kreisender Spirale aufwärts zog von Werk zu Werk als schier unbegreifliche Entfaltungsfähigkeit; in diesem II. Theil vom Tode den Traum einer neuen Renaissance gedichtet hat, — es ist ein wundersam ergreifender und erschütternder Anblick Mitten im Gewirr gährender und ungestüm das Recht der schrankenlosen Individualität fordernder Zeit Einer, ihr grösster und reichster Individualist, — der das entstellende Zeitgewand abwirft und nackend niederkniet am lebendigen Meer: die urewige Heiligkeit der unentweihten Natur selbst vergessend anzubeten.

Ein beklemmendes Gefühl überschleicht uns beim Lösen aus solchem Bann und so herrlichem Traum. Der Genius, der mit seinem Ringen ein Stück von unserer Seele ward, sprach sein reinstes Wort am Ende langer Vorstellungsreihe, ein schwüles Wehen will nahende Tragik künden, – versagen muss nach menschlicher Erfahrung am Ende des Ziels die treibende Kraft! — — Noch fehlen einige mindere Glieder im Cyklus ««Vom Tode»» II, — da bricht ein neuer Wetterschein lohend aus dem Dunkel dieses unergründlichen und unberechenbaren Temperaments: in einem neuen und abgeschlossenen Werk hat dieser furchtlose Eroberer eine persönlich wie kunstgeschichtlich jungfräuliche Bahn betreten



Als 1891 ein gewisser Abschluss seines bisherigen Schaffens vorlag, regte sich das Bedürfniss nach Oeffentlichkeit in diesem einsamen Grübler, dem selten ein Ruf der Begeisterung, nur vereinzelt eine laue Anerkennung in die Werkstatt geflattert war. Er veranstaltete in München eine Sonderausstellung. Die grosse goldene Medaille und die Akademiemitgliedschaft von München zogen als erste offizielle Anerkennung über die Alpen, denen sich die Berliner Akademiemitgliedschaft 1894 nach Sonderausstellungen daselbst, in Dresden und Leipzig, anreihte. Im Sommer 1893 kehrte er als berühmt gewordener Künstler in die Heimath zurück, — er liess sich im Elternhaus zu Plagwitz Leipzig nieder und begann in seiner riesigen Werkstatt eine Anzahl grösserer Schöpfungen, ein Riesengemälde: Christus und die Kardinaltugenden vertreiben die Olympischen von ihren Sitzen», — eine Marmorfigur der «Kassandra» neben anderen und weniger umfangreichen Arbeiten.

Zu Modellstudien und zur Drucklegung seines neuesten Werks hielt er sich 1894 einige Monate in Berlin auf und zog im Mai dieses Jahres auf eine zweimonatliche Frühlingsfahrt nach Hellas, das er mit dem Fernblick der Seher-Phantasie schon in seinen lieblichsten Jugendwerken geschildert hatte. Künstlerischen Gewinn hat diese zur Beschaffung von Marmor für seine Beethovenfigur unternommene Fahrt nach Athen und den Inseln nicht gehabt, längst ist er ja aus dieser Welt der reinantiken Darstellung herausgewachsen.

Aus der Gliederung der frühesten Cyklen, ihrem Bau, dem eigenthümlichen Gang, ihrer Entwickelung und dem Rhythmus darin, — aus der Art der Einzel-Darstellung und namentlich ihres Bei

werkes sprang schon zu Beginn der Betrachtung unverkennbar ein musikalisches Element bei Klinger in die Augen, das sich leicht verschleiert überallhin verfolgen lässt. Es hängt gleichsam als ein feines Arom über dem Kunstlerwesen und duftet lieblich aus allem Geschaffenen und bricht manchmal späterhin mit stärkerer Würze aus leidenschaftlichen Dichtungen von ihm, die nicht unter dem Leitstern einer »bildnerisch schönen Darstellung entstanden sind. Da sind instinktiv jene elementaren Wirkungen gesucht, welche der Musik, der dionysischen Kunst, eigenthümlich sind, die ja nach Schopenhauer, Wagner und Nietzsche mit dem für die bildende Kunst geltenden Begriff der »schönen Form« nichts zu thun hat. In geisvoller aber nicht erschöpfender Selbstkritik hat Klinger in seiner ästhetischen Schrift versucht, diese ihm selbst wohl dunkle Thatsache mit dem Hinweis auf den litterarischen Charakter der Griffelkunst zu rechtfertigen, der das »Charakteristische und Unschöne in der zeitlichen Entwickelung zulasse, was indessen dies Problem nur zur Hälfte löst.

Wie es verhaltene Stimmen in uns giebt, die unauffällig und unbewusst in unserer Seele heimlich raunen und flüstern wie ein unter grünem Rasen ganz verborgener und nur dem tiefsten Lauschen erklingender Silberquell, die ein grosses Glück, ein tiefer Schmerz, eine wundersame Ergriffenheit lebendig macht und in halbvergessenen Versen eines köstlichen Gedichts oder in gedämpften Akkorden eines uralten Lieds aus der Jugendzeit von unseren bebenden Lippen vernehmbar macht, die oft dann eine wuchtvolle Gewalt über uns gewinnen und einen Merkstein unseres Lebens bezeichnen, so ist's mit der musikalischen Stimme bei Klinger: die feine, nebenher summende und klingende und duftende Tonträumerei seiner Jugend bis hierher bricht nun in dem originellsten Werk des ursprünglichsten aller Künstler mit elementarer Wucht aus, sie schafft einen neuen Typus bildnerischer Darstellung, — sie lässt uns dem grossen Problem dieser Individualität von stärkstem Kaliber, ihrem Gesammtkunstwerk weiterhin näher kommen

Unter den Genien der Musik hat Klinger am langsten dem Romantiker Schubert gehuldigt, von dem er immer mit Verehrung spricht. Je mehr er selber wuchs, umsomehr hat er sich Johannes Brahms genähert, dessen Entwickelung sich mehr und mehr in die Tiefgründe mystischer Romantik, in den Geist jener metaphysischen Phantastik versenkt hat, die mit E. T. A. Hoffmann begann, in Wagner klassisch wurde, in Nietzsche und Klinger als Morgenroth neuer Kunstprobleme aufloht Diesem verwandten Genius hat Klinger ein gewaltiges Denkmal in seinem bisher letzten Hauptwerk gesetzt

Dieses Werk ist die Brahms Phantasie (Opus XII), geschaffen von 1891 94 und in 41 Stichen, Radirungen, Steinzeichnungen die interessanteste Neuschöpfung einer Musikerindividualität auf einem anderen Kunstgebiet enthaltend, die man kennt. Der illustrative Charakter, den man sofort annehmen zu dürfen meint, ist nur theilweis vorhanden, er umfasst beinahe ganz das weniger Bedeutende und ist überwiegend in kleineren Randzeichnungen versteckt, er ist bloss ornamentaler Natur. Das Wesentliche: die Uebertragung musikalischer Motive und Offenbarungen in ein ganz selbstständiges bildnerisches Kunstwerk, ohne litterarische Vermittelung, steckt in den Hauptblättern, in vielfach hinreissend schönen Kompositionen. In Amor und Psyche bannte die fremde Dichtung den erfindenden Geist, in dieser Darstellung der eigensten Traumbilder aus dem Anschlag einer grosse Ideen blos andeutenden Musik befreite sich die Künstlerphantasie von dem ofteren Zuviel und Zumächtigwollen ihres leidenschaftlichen Temperaments.

Im Wogenschlag verkörpert sich der Rhythmus der Musik. Auf dem Akkorde genannten Titelblatt (I) fluthet mit weichem Laut das mächtige Meer um einen Pfahlbau, auf dem der Mann am Spinett jene Stimmen verdichtet, welche ihm das daneben sitzende Weib weist, jene Stimmen, die

ein schwarzbartiger Meergeist, zwischen spielenden Nymphen dem Wasser enttaucht, auf einer grossen Harfe hervorruft. Sie wecken in der Phantasie liebliche Bilder: in duftigen Umrissen einen Felsenstrand; in seiner todteninselartigen Bucht eine aus Dämmerung herübergeisternde Tempelfaçade; kosendes Wellenspiel, auf dem gewiegt der musikalische Gedanke im Segelboot hinübergleitet.

Eine kleine Reihe von Bildern folgt dann theilweis als eine Uebertragung der dichterischen, theilweis der musikalischen Schilderung in Liedern, die Brahms komponirt hat. Ein reizendes Motiv: Alte Liebe (II), nach einem Gedicht von Candidus, zeigt den sehnsüchtig auf der Veranda liegenden und über vergilbten Briefen träumenden Jüngling, neben dem Amor ungesehen sitzt. Man sieht in diesem zeichnerisch äusserst anmuthigen Aufriss die Kuppeln und Häuser einer italienischen Stadt über das Geländer hinweg und hinein in den dämmrigen Frieden eines Musikzimmers durch die offene Thür rechts. Fünf Randzeichnungen variiren reich an Erfindung die Sehnsucht, am lieblichsten ein schwalbenumkreistes uraltes Burggemäuer im Abendschein.

Rein musikalischer Geburt sind drei Allegorien auf die Liebessehnsucht eines Böhmischen Volksliedes (III), ebenso originelle Auffassung im Ausdruck rückgratloser Empfindung als fesselnde Charakteristik der wortarmen slavischen Schwermuth sowie ihres sinnlichen Instinkts gebend: 1) nacktes Weib am Baum mit herbe verschlossenem Reiz der Form, das in die Sumpfwalddämmerung hinaus träumt. 2) Ein Mann auf dunkelnder Wiese, der ungelenk sich eben vom Liegen am Baum aufrichten will, aber von einem undeutlich sichtbaren Genius niedergehalten wird. 3) Das nackt im halbdunklen Zimmer auf seinem Bett sitzende Weib mit handverdecktem Gesicht, vom Geliebten träumend, der als Vision zu ihren Füssen sitzt und sie an sich zieht. Alle drei Blätter sind von einer ganz eigenen, aus dem Kern des materiellen Tons geschöpften und mit ihm lebendigen Wirkung.

Unter mehreren geistvollen Randzeichnungen für die folgenden Kompositionen will ich nur ein stimmungsvolles Gedicht hervorheben, in der Feldeinsamkeit ein im Gras auf sanft abfallender Berghalde ruhender und zu den lichten Wölkchen des Aethers hinaufträumender Wanderer

Es sind lauter verschiedenartig neben- und gegeneinander zitternde Stimmgabeln in diesen feinen Gedanken und dem Tonnachtasten der Empfindung, nur ein paar Einleitungstakte, ein Instrumentstimmen, ein Räuspern und Taktstockklopfen im Orchester. Nun fluthet es in herrlichen Akkorden jubelnd hinaus, — gleich Aphrodite entsteigt den Wogen des ewigen Meers der Genius der Musik und offenbart sich dem Menschengeist.

Ein ganz wundersamer Traum ist in diesem Vorspiel der Evokation ausgedeutet: dem in rhythmischen Kadenzen spielenden, rauschenden und ziehenden Wellenschlag ist in nackter Herrlichkeit das Weib entstiegen und steht an der Balustrade und schlägt überirdisch glühenden Auges und an edler Anmuth der Bewegung reich die Riesenharfe, deren metallisch blinkende Saiten aus dem offenen Satyrnmund ihrer Stirnmaske den Urlaut des Meeres zertheilt, verfeinert, gedämpft und durchgeistigt entströmen lassen. Nackt ist noch der Ton, sinnenfrisch und stark, — der Genius hat Maske und Gewand abgeworfen. Der Mensch aber sitzt willenlos gebannt und mit erhobenem Arm am Spinett, sein Auge weidend am Zauber dieser Schau und auf dem Sprung, die ihm soeben werdende Naturoffenbarung in jenen entzückenden Bildern verdichtet wiederzustammeln, die als Wolkenphantasien auf dem nahen Horizont, mit kämpfenden und leidenschaftglühenden, in Schönheit gesammelten Gestalten von griechischer Vollkommenheit, vorüberziehen:

Dann aber braust es krachend und schmetternd durch die entfesselten Tonmassen, zwischen denen das Licht der Melodie siegreich emporsteigt: Titanen im Kampfe mit dem Sonnengott. Hier in

dieser nicht minder schönen Komposition die nackten Heldenleiber der Titanen, die von Bergeshöhen Felsen reissen, um sie als Wurfgeschoss zu benutzen, zum Schleudern des Hammers ausholen, Blöcke zum Schutze schichten und stumm sich an tödtlicher Wunde verbluten, dort vor ihnen auf schräger, lichtüberflossener Wolke in prangender Jugendschonheit das Geschwisterpaar Apollo und Artemis, welche im Gegensatz zur wilden Leidenschaft der feindlichen Riesen mit olympischer Ruhe und zielsicherer Kraft Pfeil auf Pfeil entsenden

In die Urweltnacht ist mit dem Titanensturz die Erde wieder getaucht. Am dämmerigen Strand, dem drei weisse Vögel zufliegen, lagern glotzäugige Gigantenleiber, ragt eine riesige Hand weiterhin und richten sich in schwarzen Nebeln verschwommene Gestalten auf. Ein helles Licht ist ausgespart links oben, in dem ein Weib (Mythos?) dem Mann Kunde von Vergangenem und Zukunftigem gibt: von einer aus dem Chaos und seinem grauenvollen Dunst sich in langen Jahrtausenden zur Sonnenklarheit erhebenden Kultur von Hellas, die in einem griechischen Helm angedeutet ist (Nacht).

In hoffnungsloser Dämmerung und dem Untergang durch die Olympischen bestimmt schleicht die Menschheit dahin. Zum ‹Raub des Lichts› ist ihr grösster Wohlthäter Prometheus ausgezogen, — schon kommt er zurück, in seiner Hand den Glanz, der einen geschlängelten Pfad in der Luft hinterlassen hat, und der allmahlich Helle in den sehnsüchtig harrenden Gestalten drunten verbreitet.



Studienkopf Handzeichnung k. Kupferstichkabinet Dresden

Die Sonne von Hellas ist nun herrlich aufgegangen und lächelt mild über der rauschenden Lust eines Festes. Im klingenden Rhythmus des dithyrambischen Tanzes bewegen sich am Hain um den Altar, um den Priester oder Rhapsoden jugendstarke Jünglinge Hand in Hand zu Ehren des dionysischen Urgotts, als dessen markirtes Satyrgefolge sie Bocksschwanze vom Rücken hängen haben; mit fliegenden Gewandern um herbe jungfräuliche Glieder schreiten blitzäugige Mädchen gleichfalls in einer Kette unter den erhobenen Armen der jauchzenden Dionysostänzer hindurch, ein Gewoge des Reigens, von jugendlichen Formen, von Faltenwurf und Bewegung, von lebensfreudiger Lust ist in der Dichtung dieses ausgezeichneten Stichs, deren rauschender Tonlaut noch nichts von dem grandiosen Ernst der Aischylostragödie ahnen lässt, die diesem Cult als höchste Blüthe späterhin entsteigen sollte und von der ein Abglanz über die weiteren Blätter dieses Werks gebreitet ist.

Denn jetzt geht ein schwüles Wehen durch die lachende Welt und der Schicksalsruf schmettert mit Drohen über die lenzfrisch erwachte Menschheit hin, als ein Fluch, der ihre besten Krafte lahmen wird: ‹Die Entführung des Prometheus›. Die Fesselung des lichtspendenden Genius an wildester Oede und Rauhheit des Kaukasus, den nur die Fieberträume des qualvoll Angeschmiedeten und Gepeinigten beleben. Tief hat der schwer an der Last tragende und mit Flügeln schlagende Adler seine Fänge in die Arme des Prometheus geschlagen, unter die Knie fasst den Liegenden der gehuckt fliegende Hermes, den eine unsichtbar machende Kappe deckt; schon geht der Flug über die brausenden Meerfluthen und zurück bleibt der waldige Strand und die firnglänzenden Berge, ein ungewisser,

fast schmerzlicher Zug geht durch das Wellengewoge und habichtartig ist der Flug der Zeusboten, etwas Trauriges und doch tief Ergebenes ist mit verhaltenen Stimmen darin.

Die des Führers beraubte Menschheit aber kniet unweit der spitzen Zelthütten ehrfürchtig am Altar, an dem der Priester eben den Opferstier todten will; über felsigem Meereseiland erhebt sich der auf seinem Thron in göttlicher Ruhe sitzende Zeus über Wolken als eine tröstende Vision.

Mit Hölderlin's zaubervollem Schicksalslied weht, was in grossen Hymnen der vorigen Blätter eine Schilderung der Kulturgeburt war, nun als phantastischer Tanz der Schicksalsmächte, die im Leben der Kulturmenschheit wirken, vorüber! Künstlerische Grösse uralter und gottesbegeisterter Dichtung, — die Schönheit, welche leuchtend über den wilden Lebenssturm und dem Menschenelend emporsteigt, — der Tod, der in verlockender Erscheinung über Blüthen und holdeste Jugendträume reitet, — die Arbeit, aus deren heisser Qual schliesslich nur dräuende Schwerter erwachsen:

Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, selige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren euch leicht,
Wie die Finger der Künstlerin
Heilige Saiten.

Schicksallos, wie der schlafende
Säugling, athmen die Himmlischen:
Keusch bewahrt
In bescheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geist,
Und die seeligen Augen
Blicken in stiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns ist gegeben
Auf keiner Stätte zu ruhen,
Es schwinden, es fallen
Die leidenden Menschen
Blindlings von einer
Stunde zur andern
Wie Wasser von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewisse hinab.

Es schwebt ein zauberischer Glanz über den Versen dieser Hölderlindichtung und lebhaft erinnert ihr Wohlklang an den Jonismus in Klinger's „Rettungen“, — aber vorhanden ist auch jener spätere Fernblick auf das Schicksal, den der Künstler in eine mächtige Form der malerischen Darstellung gegossen hat. Der Hölderlinsche Geist ist in der bildnerischen Uebertragung aus der ihn ausdeutenden Brahms Musik ein seltsames, bald wundersam gross in Riesenflammen, bald unheimlich flackerndes und zischendes Feuer geworden. Feierlich ist der Anschlag: am Meeresstrand, den todte Riesenleiber bedecken, steht die nackte Greisengestalt Homer's, mit wallendem Bart und seherisch in die Ferne gerichtetem Blick. Ein Thier mit Menschenhaupt liegt zu seinen Füssen, dessen Auge mit dem schwermüthigen Zuge der Verständnissdämmerung auf den Dichter gerichtet ist. Auf einem adlergeformten Wolkengefährt ziehen im Hintergrund Zeus und Hera über das Meer. — In vier Randzeichnungen ist dies ätherhohe und leichte Sein der Olympischen variirt.

Aus stürmisch bewegten Wellen mit hilflos treibenden, in ihrem Elend aber verwundert noch auf die himmlische Erscheinung blickenden Menschen steigt nun umhüllt von flatterndem Gewand des sich hinten verlierenden Erdendunkels die Schaumgeborene. Licht, hehr und durchgeistigt ist das nach hinten geneigte, sieghafte Angesicht, das von dem nach beiden Seiten hinausflatternden Haar umrahmt wird. — In sechs Randzeichnungen ist das hoffnungslos ringende Menschenglück fesselnd allegorisirt.

Hoffnungslos und elend bleibt das Menschenglück, — denn wo die Schönheit unter ihm selbst lebendig geworden ist, da kommt der Tod, welcher als glänzende Rittergestalt über eine burgüberragte

Blumenaue reitet und einem angstvoll auf üppigem Grase sitzenden Mädchen winkt, — auf dem nächsten hochpoetischen Blatt.

Und bittere Frucht trägt auch qualvolles Ringen: auf einem düsteren Felde mit einem Haus im Hügelhintergrund pflügt der Bauer mühselig. Spitze Schwerter indessen reifen vorn aus den Furchen und über Wolken reisst eine Faust das hängende Gewicht von einem Richtmaass, vergeblich ist alle Qual und verzweifelt muss die Menschheit und ohnmächtig vor der Ungerechtigkeit des Schicksals erstarren.

Alle Hoffnungslosigkeit und alles Weh aber strömt schliesslich wieder als Mollakkord wundersam gedämpft und verhalten in den tiefsinnigen Mythos aus: in dem «befreiten Prometheus der grossen Schlusskomposition. Auf überhängender Felsklippe des Kaukasus sitzt der entfesselte Halbgott. Stürmisch ziehen die Wolken rings über die wilden Felsen, zwischen denen das Meer mit dämonischer Ruhe sich breitet und bewegt nur im Vordergrund ist, wo theilnahmsvoll die Oceaniden ein Seeross umschwimmen. Mit kraftvoller Stärke der siegesbewussten Glieder steht Herakles auf seinen Bogen gestützt und mustert lächelnd die ihm von unten zujauchzende Schaar. Und Prometheus selbst? Vornüber ist der starke Körper fast auf den Fels gebeugt, kraftvoll jede Muskel gespannt, aber Niemand weiss, was in seiner einsamen Seele vorgeht und wie hinter den deckenden Händen ein verhaltenes Schluchzen jede Miene zucken und beben lässt. — Ist es das grosse Heldenweh um kühne, von den Schicksalsmächten niedergehaltene Kraft, welches durch diesen Schlussgesang herz pochend zittert, — oder ist es auch das Schluchzen des schöpferischen Genius um späte Befreiung von der Qual des künstlerischen Wahns? — Etwas von christlichem Mysticismus ist da in der Stimmung und feierlich getragene Schlussakkorde des Parsifal irren von weither flüsternd in ihr vorüber: «Erlösung dem Erlöser!» — — —

Die Stimmen eines grüblerischen Genius der Tonkunst hat eine stärkere Künstlerhand hier gesammelt und zu einem Werk von einziger Art im Bereich der bildenden Kunst umgeschweisst, das als die «Brahms-Phantasie» der Schlussstein hinter Klinger's bisherigem Radirwerk ist und uns ein dunkles Sphinxräthsel dünkt. Was Ohr war vordem, ist hier Auge geworden!

Je gebannter man in das Klingerwerk hineinschaut, je mehr entwöhnt man sich des Normalen und erwartet nachgerade das Abenteuerlichste, das Unerhörte als das Selbstverständliche. Was in der Seele dieses Suchers in diesem Augenblick schon an neuen Thaten gährt und braut, wer weiss es? Was aber kommen mag, — bedeutend kann es immer nur sein und selbst Missgriffe sind bei ihm ohne grossen Stil und ohne Gewinn undenkbar! —

Welche Fernen hat dieser Gedanke auf seinem 17jahrigen Eroberungszuge bisher durchmessen, in welche Tiefen ist er gedrungen und was hat sich Alles in diesem glühenden Auge gespiegelt? die blumigste Lyrik, das wirklichkeitsfrohe Epos, das düsterste Drama, — Antike, Renaissance, Gegenwart, die Bibelwelt, — Landschaft, — Architektur, — die mythische Gestaltenwelt, der Menschentypus jeder Art; der liebliche Laut der Lust, des Humors, der klangfrohe Hymnus, schriller Verzweiflungsschrei in künstlerischer Sinnfälligkeit, der eisigste Gedanke und die strengsten Vorstellungsreihen in marmorner Plastik, Dichtung, — Musik, — Keuschheit und Lieblichkeit, herbe Manneskraft und Grausigkeit in zahllosen Gestalten und packenden Meistergriffen ziehen sie vor dem staunenden Auge vorüber, immer Geschöpfe eines Seherblicks in das organische Gefüge und den tiefsten Herzschlag der Natur hinein, an deren Oberfläche der Künstler nie haften bleibt mit seinen Sinnen wie die Naturalisten unserer Tage.

Alle Formen, die jahrtausendlang der Menschengeist ersann, beherrscht er, verändert er zu seinem persönlichen Ausdruck, der in jedem Blatt ein anderer und fast ohne Vorbild ist, es gibt nichts beinahe, das er nicht sicher darstellen könnte; — seine Darstellungskunst geht oft bis zur höchsten Vollendung, ist überwiegend von ernster Bedeutung, im Einzelnen bildet er manchmal wie ein unbehülflicher Dilettant

Im Augenblick des Schaffens ein glühend an die Sinnesfreude hingegebener Künstler, bleibt immer über diesem ein selbstherrlicher, weitblickender Denkergeist wach, so dass in seiner Lebensbahn nicht ein Schritt zu sein scheint, der nicht eine logische Folgerung des vorigen und eine bestimmte Vorschrift für den nächsten enthielte. —

Hinter allen diesen Kontrasten einer ruhlos sich ändernden und entwickelnden Physiognomie und der anscheinend abenteuerlichsten Willkür steht ein Organismus mit wildem Arbeitstrieb, der als Denker, Dichter, bildender Künstler, Musiker innerhalb der Darstellungsform der bildenden Kunst ein grandioses Phänomen ist! Alle vorhandenen Maassstäbe werden zu klein in der Urwaldüppigkeit dieser zahllosen Motive, oder passen überhaupt nicht, — immer ist die Gefahr da, dass man die Kritik als werthlos bei Seite wirft und sich weltvergessen mit dem Hochgefühl des Lotosessers und nur gierig schlürfenden Sinnen an diesen elysischen Gestaden niederlässt.

Die goldene Harfe der Stechertechnik aber, auf der dieser welteinsame Mann die holden Träume keuscher Jugend in graziösem Geneck entlockte und in lindem Tongeriesel verwehen liess, – deren Bass saiten wild in schrillen Dissonanzen erzitterten und Funken heisser Leidenschaft entstoben, — die eine ganz vergeistigte Gefährtin ward, als der Meister mit dem Leuchtauge Zarathustras aus den Städten der Menschen in die Bergeinsamkeit zog, — und die, während sein inneres Gesicht Ueberwelten betrachtete, — manchmal mit stillem Geister-Schauer in seine Versunkenheit hineinklang, manchmal mit glühenden Stimmen süsse Wonnen des Himmels und Abgrund-Wonnen der Hölle jauchzte, — auch sie ist ein kostbares Kunstwerk, dessen Bau sich der Knabe zu eigenster Klangart einst selbst gefügt, die zur Vollendung zu führen rastloses Ringen und Erfolg des Jünglings und des Mannes war.

Offen liegt der Bau dieses wundersam reichen Tonwerkzeugs, in dem seine Gesänge und Dichtungen eingeschlossen ruhen, vor der Gegenwart und Zukunft, die er unendlich bereichert damit, aber wie der erfindende Meister selbst, wird nie der Stümper aus ihren Saiten jenen Ton lösen können, der süss wie Paradiesesstimme oder zornig dröhnend wie Luzifergroll die andächtige Seele Blumenauen spüren oder flammende Dämonen entfesselt schauen lassen wird, — geheimnissvoll wie der Geist ist auch das Handwerk, ist auch das Instrument im Dienste grosser Kunst

Grüblerische Jugend in einer farbenarmen, formdüsteren und in ihren besonderen Zuständen stimmungs-phantastischen Provinzialgrossstadt, eine abnorm starke und reiche, von diesen Eindrücken bis zur Zügellosigkeit genährte Phantasie, in der in tollem Jagen Bild an Bild und Einfall an Einfall vorüberschiesst, — ein Temperament, in dem der Farbensinn nicht ursprünglich ist und aus Mangel an grossen Eindrücken von Farbenkunstwerken durch die übrigen schnell entwickelten Eigenschaften fast erdrückt wird, — — Alles trieb einst den werdenden Künstler zu einer Technik, die wie eine stets zur Hand liegende Mandoline oder die offenen Seiten eines Tagebuchs tauglich war, den losesten Eindruck, die flüchtigste Empfindung, den ersten Hauch einer erwachenden Stimmung sofort festzuhalten und weich und biegsam der fiebernd gestaltenden Hand in Gehorsam zu bleiben. Die Radirtechnik schien ihm ein einziges Werkzeug dafür. Er fand sie freilich als niedere Magd für häuslichen Schmuck, die in eitelem Gethue sich ihres 400 Jahre alten Geschlechts und eines starken Ahnherrn



darin, Rembrandt, rühmte, aber nur noch den Namen, von Korperschönheit und Geist keine Spur mehr besass. Er nahm das Handgewaffen des Geschlechts an sich und warf es in das Feuer seiner wilden Energie und schmiedete es mit dröhnenden Hammerschlagen seines starken Geistes um Etwas Anderes, etwas ganz Neues gleisste da vom Ambos her.

Die zähe Schwere und die hilflose Aermlichkeit der bis herigen Radirtechnik, welche immer ein einfarbiges Ge mälde geben wollte, überwand er durch eine Verjüngung des Prinzips der Anwendung bis in die Tage Rembrandt's, Goya's und Dürer's zurück. Er gebraucht sie, wenige Kopieen ausgenommen, fast nur symbolisch; zur Dar stellung von Vorgängen, Stimmungen, Formen ohne jede malerische Rücksicht auf Vielfarbigkeit; er beschränkt sie auf den ihr natürlichen, wesentlich zeichnerischen sowie Tusch farben Styl, den seine Beweglichkeit zu einer erstaunlichen Vielartigkeit des Ausdrucks entwickelt, so dass nicht ein mal seine wachsende Neigung zur Tonwelt eine Entartung der Technik nach sich ziehen brauchte.

In dieser Schaffung ward Klinger der grösste Radir künstler seit Erfindung derselben; er hat ihre stilistische Auffassung geläutert und vertieft, sie hand werklich unendlich bereichert und ausdrucksfähig gemacht in jähem Aufschwung. Nichts aber wäre einseitiger, und die Gefahr liegt sehr nahe, weil Klinger ein neuer, richtiger: wiedergeborener, jedoch von ihm selbst erst ästhetisch begründeter Typus in der Gegenwart ist und deshalb aus Bequemlich keit gern als Fachmensch klassificirt wird. — als ihn unter dem zwingenden Eindruck dieser Neben bedeutung völlig aus diesem Gesichtspunkt begreifen und sein Wesen zeichnen zu wollen; es gibt immer ein schiefes und unrichtiges, weil künstlich beleuchtetes Bild von einem in allererster Linie geistigen Schaffen

Vielleicht hat der Kunstler selbst einem Irrthum dieser Art vorbeugen wollen, als er 1891 die Niederschrift von Ideen und Bemerkungen über die Gesetze seines Schaffens und dessen geschichtliche Analogieen unter dem Titel «Malerei und Zeichnung» herausgab. Es ist eine geistvolle und reiche, häufig durch die bei einem Künstler uberraschende Schärfe der Gedanken und der kritischen Scheidung fessselnde Schrift, die jeder Kenner und Liebhaber der Kunst in sich aufgenommen haben sollte. Der zur Ausdeutung verlockenden Fülle ihres Positiven wie ihrer Anregungen, aber auch ihren Irrthümern gegenüber wird es schwer, sich aus doppeltem Grunde auf kürzeste Charakteristik der darin konstruir ten «Griffelkunst» zu beschränken. Es würde dies einmal den natürlichen Rahmen dieses Werks überschreiten, und zum Andern darf ich auch aus einer personlichen Bemerkung Klinger's vor einiger Zeit gegen mich schliessen, dass er einige wesentliche Punkte darin selbst nicht mehr vertritt. Der Hauptwerth des Werks liegt in der Festsetzung jenes Künstlertypus, den ich von einem anderen Ge sichtspunkt eingangs dieser Monographie aus als den «litterarischen» im Bereich der bildenden Kunst behandelte

Die Zeichnung als Vorstudie für ein späteres Bild, — als selbstständiges Werk im Sinne einer Bildwirkung, — die vervielfältigende Technik des Kupferstichs, der Radirung, des Holzschnitts etc., soweit diese ein anderes Kunstwerk in der Uebertragung geben, selbstständig den vollen Eindruck von der Natur mit Rücksicht auf ihre portraitähnliche und farbige Wirkung zu erzeugen suchen oder als Illustration eine untergeordnete Rolle gleich einer Textanmerkung spielen, — betrachtet Klinger mit Recht als eine unselbstständige und unvollkommene Kunstäusserung.

Scharfsinnig sondert er von diesem Charakter der graphischen Darstellung und der Zeichnung jenen, in dem das symbolische Element die Oberhand hat, — in dem der Künstler an die Farbe höchstens nur erinnern, vielmehr in einer Darstellung von Form, Vorgang, Stimmung etwas sagen, einen Gedanken zum Ausdruck bringen will. Diese gesonderte Auffassung von der graphischen und zeichnerischen Technik, die eine durchdachte, wenn auch wie schon berührt, einseitige Erkenntniss seiner eigenen Individualität als Radirkünstler enthält, benennt Klinger nach dem gemeinsamen Werkzeug aller Künstler dieser Art: Griffelkunst.

Mehr als 150 Radirungen hat Klinger bisher veröffentlicht und ungefähr das Doppelte geschaffen; die Platten der nicht bekannten Blätter hat er unter dem Zwang einer sich nie genügenden Selbstkritik vernichtet und nur wenige Unikatabzüge gibt es davon. Man denkt immer an den Radirer, wenn man von ihm spricht, — denn in dieser Kunst liegt die staunenswürdige Vielseitigkeit seiner Innenwelt, sein menschliches Wesen, der Weg seines Werdens, — seine Kämpfe, seine Siege offen. Er spricht mit dem Griffel und schreibt mit ihm seine Gedanken nieder, — seine Verse, seine Einfälle, — er plaudert mit ihm geistreich, nie um ein schlagendes Wort verlegen und immer neu; — er schildert plastisch damit grausige Vorstellungen und moralisirt mit ihm; er kündet tiefste Erkenntniss mit ihm im klassischen Styl des Zarathustrapathos, — schliesslich will er im strömenden Wohlklang des Lauts die Illusion von Musik, deren symbolische Ideen er schildert, hervorrufen, — es ist diese Kunst fast eine angeborene Sprache, — seiner menschlichen Wortkargheit gegenüber sein eigentlicher Ausdruck und ein ganz persönliches Idiom. Mit fabelhafter Leichtigkeit drückt er Alles damit aus, was ihn beherrscht und Eindruck auf ihn macht.

Eine merkwürdige Thatsache ist, dass Klinger selbst nicht das Hauptgewicht auf seine Radirthätigkeit legt. Auf zwei Kunstgebieten schafft er noch, für die er von Hause aus nicht begabt scheint, in denen er es aber mit seiner mächtigen Willenskraft zu monumentalen Thaten und von Erfolg zu Erfolg gebracht hat. Er geht an die Werke derselben mit dem Rüstzeug auch anderer Monumentalkünstler: langen und sorgfältigen Vorstudien, unendlicher Ausdauer, und oft in vielen Arbeitsjahren an einem Werk ringt er elementargewaltig mit seinem hier spröden Genius. Und er bezwingt ihn von Fall zu Fall, — er verklärt ihn darin, wie ihm dies im II. Theil des «Todescyclus» und in der «Brahms Phantasie» gelang.

Die Bildhauerei ist das Eine dieser beiden Kunstgebiete.

Ein kleiner, in Bronze ausgeführter Versuch, — eine «Tänzerin», — von ungemein lebendiger Bewegung und herbem Reiz der Form fällt als bildnerisch empfunden sofort unter diesen Werken auf.

Sein 1886 komponirter und nur erst in dem ursprünglichen Entwurf vorhandener «Beethoven» mag im Sinne des Fachs eine Abirrung sein; — die malerische Erscheinung und die geniale Auffassung ergeben ein so unverfälschtes Stück von Klinger's ureigenstem Wesen, dass man nicht los davon kommt und nur eine baldige Ausführung des Entwurfs mit der jetzigen reifen Kraft des Künstlers wünschen kann. Denn die dämonische Grösse dieses Beethoven ist in der Tiefe ihres Seelenmysteriums

erlauscht, — und wenn es denkbar wäre, die Elementargewalt der neunten Symphonie unter ungeheurem Druck auf zwei Noten, die Alles enthalten, zusammen zu pressen, so möchte man weiter phantasiren, Klinger habe es vollbracht und diese wundersamen beiden Notenlaute als Augensterne von unheimlicher Blicktiefe dieser Figur eingesetzt, in deren gebeugter Haltung des nackten Körpers mit übergeschlagenem Bein, geballter Faust, tauber Gepresstheit der Lippen, wirrem Haar, — in deren Sitz auf dem engelkopfgezierten, reliefbedeckten, barock geschweiften Thron auf Wolken ein Meer transcendentaler Leidenschaft einen Sturm vorzubereiten scheint.

Im gleichen Jahr begann Klinger ein neues Werk, das er erst 1893 in Rom vollendete, nachdem er dort das Marmorhauen erlernt hatte. Es ist sein bildnerisches Meisterwerk und eine ganz ausgezeichnete Schöpfung. Sie steht jetzt in einem der oberen Bildersäle des Leipziger Museums.

Salome. Es ist ein jugendlich knospendes Weib, das mit verschränkten Armen und wundervoll gebildeten Händen wie lächelnd vor sich hinblickt. Eine polychrome Figur mit musivisch eingesetzten, schlangenhaft schillernden, grossen, selbst im süssen Lächeln verzehrend brennenden Augen. Hochgebunden und zum Wulst genestelt das tiefbraune, in Löckchen über die Stirn ringelnde Haar. Breit und rund diese Stirn und das Gesicht mit dem gelblichen Inkarnat. Das Näschen mit ausgebildeten aber noch verhaltenen Flügeln, — der nicht gerade kleine Mund mit den süss gewölbten Lippen, — das breite energische Kinn, die knospenden Reize der schlanken Figur, um die rings herum in sprühender Lebendigkeit der kunstvolle Faltenwurf des von Violettgrau bis weiss getönten Gewandes fällt. — Alles athmet den Duft einer zur Blüthe sich entfaltenden Jungfräulichkeit, in ihr aber das unbewusste Dammern und Schlummern grauenhafter Kräfte. — Es hätte kaum der beiden Symbole bedurft, die als Mannerköpfe am Sockel halb von Gewandfalten verdeckt sich befinden: rechts der lockenumwallte Jüngling mit dem von schwärmerischer Liebe gebrochenen Blick, links mit gekniffenen Augenlidern und verzogenem Mund der Greis. Zwischen Beiden, die in ihrer phantastischen Tönung mit Blaugelb und Graubraun eine unrealistische Nebenexistenz am Werk andeuten, erhebt sich das Weib, in seinem unbewussten lüsternen Raffinement und der orientalischen Sinnengluth den dämonischen



Typus des weiblichen Vampyrs verkörpernd, an dem der Mann zu Grunde geht. In dem bezaubern den Liebreiz der Erscheinung und in der durchgeistigten Andacht vor der Natur ist jener Klinger sichtbar, der in vier seiner Cyklen das Weib bis zur Anbetung verherrlicht hat, in der Auffassung des Typus von der markverzehrenden Sinnlichkeit im Weibe der gereifte, in Seeleneinsamkeit nur noch das Leitmotiv in den grossen Zügen der Menschheit suchende Grübler

Das neueste Bildwerk Klinger's, vollendet und zuerst ausgestellt 1895, die «Kassandra», gilt mit Recht als ein noch grösserer Wurf. Die edle, naturwahre, halb nach rechts gebeugte Haltung, die linke Hand, welche den rechten Puls umklammert, — das prächtig fliessende, röthliche, von Agraffen gehaltene Gewand, — das bräunliche glatte, hinten gewulstete Haar um das ein wenig hagere Gesicht mit dem schönen, ruhigen Profil, dem schlanken Hals, das zarte, sammetweiche Fleisch, das ist in der Durchbildung und der delikaten Polychromie prachtvoll zusammengestimmt mit dem verschleierten Blick tiefsten Lauschens aus diesen Bernsteinaugen und seiner tragischen Ruhe.

Klinger's Bildhauerei ist der Vorwurf der Dekadenz wegen ihres polychromen Systems gemacht worden, weil die uns überlieferten polychromen und musivischen Werke Rom's der Entartung angehören. Das ist ein schwacher Grund. Gerade der Hellenismus hat in seiner blühendsten Zeit diese Manier meist angewendet und bei seinen berühmtesten Werken. Das würde trotzdem aber nicht für den Werth dieser Weise sprechen.: die Kunst trägt stets das Maass in sich und nicht in der Schablone. — — — — — — — — — — — — — —

Klinger's Versuche in der Malerei sind fast so alt wie sein Schaffen überhaupt. Seine Wand lungen darin so gross wie in der Radirung und dieselbe Frühreife wie in dieser

Von 1877 ist sein erstes grösseres Bild: An der Mauer» (Bes. Dr. Jul. Stettenheim) und schon von einer verblüffenden Frische und Ausgeglichenheit der malerischen Darstellung. Von deutscher Kunst ist es nicht inspirirt, — man kann in der weichen Koloristik einen Eindruck von Courbet wittern, — Courbet in's Sonnige übersetzt. Ich glaube aber, dass der Künstler zu jener Zeit noch nichts von französischer Kunst kannte. — Der Vorgang ist ergötzlich. An einer langen und monotonen Ziegelsteinmauer, die grelles Sonnenlicht empfangt, steht ein eleganter junger Mann, kreidebleich vor Erwartung und einen Revolver schussbereit in der Hand. Vier Strolche, glänzend gemalt, stehen in einiger Entfernung mit Knüppeln bewehrt um ihn herum, — der Eine bückt sich nach einem Stein. Ganz kostbar ist die Charakteristik der Kerle, die in der Absicht auf eine Zwangsanleihe durch die Un möglichkeit, auf die angebotene Schiesseisemünze Kleingeld gleicher Währung herauszugeben, in Ver legenheit gesetzt sind. Mit scheuem Blick will sich der Nachbar des Steinsammlers eben wegwenden, der Dritte wartet mit ungewisser Frechheit das Kommende ab, der Vierte ist ganz in die ästhetischen Genüsse vertieft, welche der Anblick seines Knüppels in seinem Gemüth hervorruft. — Jeder fürchtet ein überflüssiges Loch in seinem Fell, — man merkt, gleich wird der Erste sich drücken. Das ganz licht gemalte Bild hat sehr intime Feinheiten in der sonnigen Beleuchtung, den Lichtflecken im Gras und auf dem diesseitigen Holzzaun, im Horizont des Feldes, so dass man einem 20jährigen Akademiker kaum solche reife Geschlossenheit von Wollen und Können zutraut

Nach einem Zeitraum überreicher Radirthätigkeit malte Klinger 1882 ein neues Bild von feinem Humor. «Die Gesandtschaft». Im Schatten eines Rosengebüsches am lichten Strand liegt behaglich träge ein nacktes Weib ausgestreckt, an die ein rothbeiniger, schwarzgefleckter Flamingo, von zwei ehrbaren und würdigen Marabouts begleitet, eine feierliche Ansprache richtet. Streng gebunden in Ton und Strich zeigt dies sonnige Bild im Gegensatz zum vorigen ein Verleugnen aller Wirklichkeit. (Bes.: Der Künstler.)

Dann fängt Böcklin in Klinger's Schaffen hineinzuklingen. Der düster gehaltene mit seinen schweren Tönen beinahe massiv wirkende «Abend» (1882/83) ist voll davon, der Einfluss, der bei Klinger niemals Nachahmung ist, gemildert durch Eindrücke von alt-italienischer Malerei, ohne dass man ein Vorbild aufstellen kann. Man spürt viel mehr ein inneres Bestimmtwerden von Beiden in Grundsätzen als äussere Aehnlichkeiten. An der zum blauen Meer sanft abfallenden Berglehne mit ihrem saftig tiefen Gras scherzen vier antike Gestalten, drei Jungfrauen, deren Einen der Jüngling einen Blumenkranz zuwirft, — Alle kraftvolle, prächtig modellirte Gestalten von reizvoller Bestimmtheit und Anmuth der Bewegung. — (Bes.: Director Rummel.)

Der Mitte der achtziger Jahre entstammt dann ein Cyklus von Wandbildern und Lünetten in Oelfarben, die für eine Villa in Steglitz bei Berlin ursprünglich bestimmt, das Walten der Natur behandelten; soweit ich meiner Erinnerung an diese, späterhin nach Böhmen gekommenen und seitdem anscheinend ganz verschollenen Werke trauen darf, war viel Böcklin, aber auch mehr als eine Perle ganz selbstständiger Art darin

Der schonste Wurf und in malerischer Hinsicht der bisher starkste des Künstlers ist das Urtheil des Paris» (1884 87 Ein Triptychon, als Wandfüllung eines Festzimmers gedacht, was die sonst sonderbare Gliederung der Bildfläche durch Leisten rechtfertigt. Auf einer ganz ausgezeichnet gemalten Säulenhalle aus blau geädertem Marmor, deren oberer Boden in Mosaik Blumen- und ornamentale Muster von ebenso entzückender Frische der Erfindung wie der Farbe zeigt, spielt sich der uralte Mythos ab. Links sitzt auf dem mit dunklem Mantel bedeckten Sessel der Hirtenprinz mit wallendem schwarzen Haar und dem Gluthauge sehnender Jugend. Kehrseitig zum Beschauer steht hinter ihm auf seine Lanze gestutzt der rothblonde Hermes. Die Göttinnen sind angetreten. Am Diadem im dunklen Haar kenntlich steht nackt und mit ausgebreiteten Armen ganz vorn die Göttermutter Hera mit herber Fülle der keuschen Formen und strengem Blick. Zu uns gekehrt dahinter, noch halb vom gelbbraunen Gewand bekleidet, und unter Lächeln des lieblichen Gesichts ihr reichwallendes Goldhaar weisend, die jungfräuliche Athene, die dem herkömmlichen Aphrodite Typus viel näher steht als die noch ganz von rothbraunem Schleier umhullte Aphrodite mit dem Blumenstrauss, deren nur hübsches Grisettengesicht mit dem braunen Kraushaar in Klinger's intimer Auffassung nicht die Schönheit, sondern die zärtliche Lust der Liebe verbildlicht. Hinter diesen prachtvoll komponirten, scharf gezeichneten und in engstem, modern-persönlichem Rapport mit einander verbundenen Gestalten aber steigt ein schöner, landschaftlicher Akkord, alle Wunder der schönen Erde anklingen lassend, empor, — links hinter farbeglühendem Busch prachtvolle Stämme eines Hains mit geheimnissvoll lautlosem Laub, in dem von gelblich gesäumtem Horizontstreifen her die Abendlohe zu harfen beginnt, - an seinem bewaldeten Abhang das hellblau leuchtende Meer, — rechts in schönen Rhythmen sich stufend mit Halden, Wald, schroffen Hängen und nacktem Fels ein nach hinten aufsteigender Gebirgskamm, der aus Violett und Blau sich lichter und lichter hinten in Weiss verliert.

Im Flügel links, den unten eine prächtige Skulptur, nämlich ein faunisch lächelnder Satyrkopf trägt, erhebt sich auf schlanker Hermensäule vor dem abenddämmernden Wald mit stiller und edler Tiefäugigkeit des ernsten Gesichts ein brünetter Frauenkopf, im Flügel rechts, an dessen Basis ein höhnisch lächelnder Triton einem Delphin den Kopf niederdrückt, so dass er sein oben gemaltes Hintertheil mit einem Gorgohaupt schmerzvoll in die Luft streckt, lauscht der geflügelte Amor, auf seinen Bogen gestützt, ins Hauptbild hinein, das sich seinerseits auf einer muscheltragenden, wie die beiden anderen Skulpturen phantastisch bemalten Bildung eines Frauenkörpers stützt

In seiner herben, aber an verhaltener Gluth reichen Kraft in Plastik, Farbe, Zeichnung, dem ganz in einander den Vorgang verwachsen lassenden Aufbau und der poetischen Eigenart dieser originellen Auffassung ist hier eine prächtige Schöpfung von nicht leicht zugänglicher, aber echtester Schönheit. — (Bes.: Der Künstler.)

Das «Urtheil des Paris» ist zum grössten Theile in Paris entstanden und machte 1886 auf der Berliner Jubiläums Ausstellung Aufsehen, an dem freilich mehr die bizarr phantastischen Einzelheiten als die verstandene Schönheit des Werks betheiligt waren. Es enthält nichts vom Eindruck moderner Malerei, den nur ein einziges Farbenwerk Klinger's, das wenige Jahre später entstand, aufweist, — jene seltsame Komposition: «l'heure bleue», — zwei bei einem Feuer auf einem Meerriff liegend und stehend befindliche Nymphen, deren Inkarnat das bläuliche Tonspiel der soeben eingetretenen Dämmerung zeigt. Der Künstler war inzwischen nach Rom übergesiedelt, — der herbe Styl der Präraphaeliten und der Quattrocento Kunst der Signorelli und Botticelli, die künstlerische Tiefe hinter ihrer eckigen, nie an der Natur sich genügenden, heiss über sie emporringenden Formenwelt hatte auf diesen Organismus einen starken Eindruck hervorgerufen, der die Natur mit seinem Geist zu durchdringen und ihre Erscheinung damit umzuformen stets getrachtet

Studie: Tanzer.

Seine «Pièta» von 1890 (Dresdener Gallerie) ist ein Bekenntniss auf diese Erscheinung in der alt italienischen Kunst, in dem romanische und deutsche Renaissance ihr Blut mischen. Auf dem zur Seite geschobenen Deckel eines im Garten aufgestellten Sarkophags ruht die bis in jede Muskel hinein durchgebildete, gelbblonde Heilandsgestalt, — hellrosa mit blau durchsetzt ist das Inkarnat, — schlaff hängt die Linke auf das Bahrtuch herab. Die Augen und Lippen zeigen jene bläuliche Todtenstarre mit dem lieblichen, nur hier vermännlichten Zuge, den Klinger schon auf dem letzten Blatt seines Cyklus: «Eine Liebe» unvergesslich gebildet hat. Zu Füssen sitzt die pockennarbige, blicktiefe, von blonden Locken umwallte, nürnbergische Bürgergestalt des Lieblingsjüngers Johannes in braunem Gewand und bräunlichweissem Hemd, — ernst und träumerisch vor sich hinblickend und mit seiner gebraunten Linken die rosige Hand der in erhabenem Mutterschmerz schluchzenden Maria haltend. Ein Kopftuch von verwischtem Blau fällt auf ihr tiefrothes, von hellerem Gürtel gehaltenes Gewand, — mit geschlossenen Augen ist das Gesicht nach aufwärts gerichtet und jede Muskel scheint von herzzersprengendem Weh durchzittert zu sein. Licht aber jenseits der verfallenden Kalkmauer breitet sich frühlingsfrisches Laubgrün eines Gehölzes um spitze, dunkle Pinien und ruht über bläulichen Bergen des Horizonts rosige Luft mit leise angeflammten Wölkchen darin. — In herben, streng zusammengehaltenen und wie in Eisen gefügten Formen und Umrissen der meisterhaften Zeichnung und Kraft des blüthenfrischen, jungfräulich kühlen Kolorits ruht eine starke Empfindung von gedämpfter Wucht, — das Weh ist gross und erhaben, — aber eine ergreifende Wonne des

Schmerzes und des Fernblicks auf weiteste Frucht aus diesem tragischen Tod löst sich mit lindem Trost heraus.

Trotz alles jugendlichen Skeptizismus und ätzenden Humors in frühen religiösen Darstellungen geht ein starker, christlicher Zug durch Klinger's Wesen, wovon der volle Wurf der «Pièta» ein gültiger Zeuge ist. Es ist freilich kein Buchstabenchristenthum mit bindenden Formen und dem orientalischen femininen Zuge, — Klinger's Kunst ist dafür allzusehr strotzende und germanisch herbe Manneskraft. Aber seine Weltbetrachtung entsteigt christlichem Untergrunde in dem Element des Mitleidens und dem grossartigen, der Antike sich nähernden Beugen unter das Schicksal.

Der geistige Kern des Christenthums, die «Kreuzigung», ist ein für Klinger's Individualität nahe liegender Vorwurf, — umso verlockender, nachdem sein Temperament sich zur Farbenanschauung erweitert, darin vertieft, einen mächtigen Wurf im «Paris» geschaffen und in Rom unter gewaltigen Denkmalern der Renaissance einen verjüngenden Seelenfrühling erlebte. Von 1888—91 schuf er an dem Werk. Die Stätte Golgatha ist als eine mit Steinplatten bedeckte Hügelfläche gedacht, von der man einen hochpoetischen Blick auf das Thal drunten wie die darüber in den ungebrochenen Farben des Südens sich malerisch erhebende Hügelstadt Jerusalem geniesst. Das Bild, welches als endgültig abgeschlossen kaum zu betrachten ist, wirkt in der Komposition mit kraftvoller Gedrungenheit und ist von sprühendem Leben in der originellen Charakteristik der Gestalten. Malerisch hat es zwei starke Gegensätze, die wahrscheinlich gewollt aber nicht überzeugend gelöst sind. Vollkommen in sich steht und ist von vollendeter Schonheit der geschlossenen Wirkung die Gruppe der Feinde links, — ich mochte sagen: des Römerthums. Die prachtvoll modellirte und gemalte Figur des blühenden jungen Weibes in der reichen Tunika und mit dem herben Gesichtsschnitt, wie ihn Klinger liebt, — daneben der halb nackte, selbstbewusste römische Söldner, — und die schöne Gruppe der um den einen ihrer Genossen, welcher sitzend die Inschrift für das Kreuz schreibt, stehenden Pharisäer. Nur angelegt scheint im Vergleich zur Durchführung dieses Theils der andere in der freskokühlen Kalkigkeit des Kolorits und der flackernden Charakteristik. Zwischen den Halunkengesichtern der beiden Schächer der Heiland mit blonden Locken und assyrischem Spitzbart, mit fahlem Auge und dem blutlosen Korper auf dem historischen Stützholz rittlings am niedrigen Kreuz hängend, vor ihm die händeringende, halb bewusstlose und vom tröstenden Johannes gehaltene Maria, zu der er Trostesworte mit ersterbender Stimme spricht.

Es ist viel Schones und Gewaltiges und grosse Wucht der Empfindung in diesem Werk, — eine künstlerische Lösung ist es in der augenblicklichen Fassung noch nicht.

Was der Künstler vielleicht mit der schon äusserlich sich in Komposition und Ausführung markirenden Spaltung des Werks in zwei Theile beabsichtigt: den Gegensatz zwischen dem gesättigten, vollreifen, mannesstarken Romerthum und der in Todesschmerz sich vollziehenden Geburt des noch schattenhaften und unklaren Christenthums herauszuarbeiten, — in einer viel gewaltigeren Vorstellung hat ihn dies späterhin beschäftigt und erfüllt und zu einer Allegorie monumentalsten Styls geführt: seit wenigen Jahren begonnen, harrt ein Gemälde von kolossalem Umfang in Klinger's Werkstatt der abschliessenden Hand, das den Titel führen wird: «Christus im Geleit der Kardinaltugenden vertreibt die Olympischen von ihren Sitzen».

Es ist eine Vision von riesiger Wucht in diesem olympischen Garten mit dem blumenbedeckten Rasen, der von dem Meer dahinter durch ein bluthenübersätes Gebusch getrennt ist und in lieblicher Halde mit dichten Lorbeerkronen und Fichten zu bunten Tempelsaulen sich emporzieht. Das ganze heitere Gesindel der Olympischen ist zu sorgloser Lust versammelt, — stehende und liegende Gestalten

schöner nackter Frauen und blitzäugiger Männer, von einem Anblick urplötzlich gebannt, der selbst den greisen Zeus auf seinem Marmorsitz mit jähem Entsetzen erfüllt: ein fremdartiger Mann, goldblond und von hagerer Erscheinung im goldgestickten Bischofskleid, ist ernst und milde unter sie getreten

Vier bekleidete Frauen hinter ihm tragen ein Kreuz und wenden das Auge züchtig von der nackten Gestalt der Aphrodite neben ihnen fort. Alles ist starr, — nur zwei der Olympier wittern den milden Sieger in dieser hoheitsvollen Erscheinung: Psyche ist anbetend zu Füssen des Kommenden niedergesunken, der ihr bisher geduldetes Dasein zum Leben führen wird, und der jugendlich schöne Dionysos reicht dem neuen Gott die Schaale der Begeisterung.

Eine Mächtigkeit der in herbste und strengste Formen gebändigten Natur lebt in diesem Entwurf, dass er das Monumentalste der Klingerwerke beim Gelingen der Durchbildung werden und darin den grössten Visionen aus «Vom Tode II» entsprechen wird.

Ein goldiger Schimmer olympischer Jugend fluthet um diese Künstlergestalt, die noch diesseits des Schwabenalters schon die Kunstwelt von halb Europa zum Aufsehen und Staunen, zum andächtigen Lauschen auf ihre geringste Offenbarung zwang. Ein Menschen und Künstlerleben von einer Summe der lieblichen und grossen Gaben thut sich auf, das eitel Sonnenglanz und Adel in seinem faustischen Zuge durch die Welt scheint. Aber:

> So schreitet in dem engen Bretterhaus
> Den ganzen Kreis der Schöpfung aus,
> Und wandelt, mit bedächt'ger Schnelle,
> Vom Himmel durch die Welt zur Hölle!

So heisst's, und klingt das Vorspiel von Faust I, mit gaukelnden Worten des Direktors weite Kreise beschreibend, aus. Es ist ein poetisches Bild auch von Klinger's Lebensweg, aber doch nur ein Bild, das nichts von der Qual des ruhlos sehnenden Faust, nichts von den Leiden jedes schöpferischen Genius ahnen lässt, die untrennbar mit der Schaffung einer unvorhandenen Welt verbunden sind. Grosse Kunst ist grosses Märtyrerthum, bei Keinem aus der Geschichte scheint sich der versöhnende Schleier des abgeschlossenen Werks so oft vor der verschwiegenen Werkstatt zu lüften, wie bei Klinger, der in 17 Jahren soviel geschaffen hat, wie sonst in einem langen Leben nur die fruchtbarsten Künstler Wie er gekämpft und gerungen haben mag, ist ihm allein bekannt, — die Phasen dieser Leiden, die Grösse ihrer Seelenkämpfe liest der Kundige erschauernd in mehr als einem Blatt .

Aber er blieb ein siegreicher Kämpfer, der nicht zusammenbrach. Indem er wie Dante und Vergil durch Hölle und Paradies furchtlos und mit sinnender Stirn zog, und an jedem Rastort kündete, was sein Auge an Düsterniss und Wunder geschaut, ward seine Wanderung sein Werk und dieses durch die Grösse der Gedanken, durch die Kraft seiner Pulse, durch die Fülle seiner Gesichte eine mächtige That, die sich weit aus dem Rahmen der Kunst gemeinhin, des tändelnden Spiels mit dem schönen Schein erhob. Sie ward ein Kulturwerk innerhalb ihrer Zeit, — und ein ganz überraschender Durchblick thut sich in ihr weithin auf . .

Denn auch das Werk von Max Klinger ist ein Gesammtkunstwerk wie das Bayreuther und aus dem Genius der Nation herausgewachsen, nur dass seine Elemente dem Charakter der Darstellungs technik gemäss nicht so frei liegen wie in dem Nebeneinander der vermittelnden Bühnenkunst. Auch hier gehen Philosophie, Dichtkunst, Musik, — die Künste, welche specifisch der germanischen Rasse eignen, — eine organische Verbindung ein, und, wie sonst vereinzelt in dem Besten unserer bildenden

Kunst, bestimmen hier diese drei inneren Künste Art und Umbildung ursprünglich romanischer Formen, eng und neuartig mit ihnen verwachsen. Wagner hat diese im Rassengenie begründete Erscheinung richtig gefühlt, als er der bildenden Kunst in seinem Gesammtkunstwerk nur ein bescheidenes Plätzchen im dekorativen Sinne anwies; nur Bardengesang und mystische Prophetie von nebelhaften Göttergebilden klingt um das jugendliche Germanenthum an Islands eisigen Gestaden und hallt in heiligen Nordland hainen; plastisch dagegen und farbenfroh sind schon die frühsten Bildungen des antiken Mythos, licht und klar ihr Wesen und Thun und auf ein traumloses, linien- und formensuchendes Auge bedacht

Es war Wagners Werk, im neu erweckten deutschen Mythos seiner im Virtuosenthum sich genügenden Zeit den Spiegel deutscher Urwaldfrische vorzuhalten — als ein rückwärtsgewandter Prophet vom ursprünglichen deutschen Genius auf dem Hintergrund der grossen generellen Menschheits probleme, — — nur in der von Banden befreiten Musik zeichnet er die kommende Zeit und greift um Menschenalter voraus. — Nur in anderer Gestalt, deutsch bis in's Mark, mit den grössten Zügen umfassender Begabung trat um einundeinhalbes Menschenalter später Max Klinger an's Werk. Alle charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Rasse sind in ihm:

Was seit Dürer die deutsche Kunstweise ausmachte und lebendig in den grössten Gegensätzen blieb, — — in Cornelius und Knaus, Schwind und Defregger, Bocklin und Menzel, in Goethe und Wagner: im Lachen und Weinen, — im lieblichen Idyll, — in der philosophischen Betrachtung der menschlichen Tragodie und den Wahngesichten einer sich selbst die Welt bedeutenden Phantastik, im Irren durch die Welt fremder Kulturen und der völligen Einverleibung des Sympathischen, — im Faustschlag sittlichen Zorns über Lumperei oder in stummem Versinken vor dem Schicksal, — immer jener echt deutsche Partikularismus des Seelenlebens und jener Trotz absonderlich sich entwickelnder und scheu sich versteckender Gedanken, der sich einspinnt mit seinem deutschen Gemüth in sich selbst, dessen ganze Kunst aber Wort um Wort und Strich um Strich und Ton um Ton ein Anringen über gewaltiger Seele gegen die Grenzen der freiesten und selbstgefügten Form ist, — ein ruheloses Suchen, ein Werdedrang, der immer wild in's Unermessene will, — — all diese vielartige und doch ganz einheitliche Aeusserung, — die E. T. A. Hoffmann's Lebensdrama ausmacht, in Beethovens neunter Symphonie die berauschendsten Stimmen fand und in Wagner die philosophisch durchgeistigte Prophetie der Grundelemente erlebte, — — sie ist in Max Klinger vorhanden.

Aber um ihn braust eine neue, die gewaltigste Zeit. Kühne Entwickelung, — riesenhafte Geistes thaten, Entdeckungen, Erfindungen, — die tiefgreifendsten friedlichen Revolutionen auf allen Gebieten sind ihr Zeichen! Ein mächtiger Zug geht durch die Welt und regt sich im uralten Germanenthum, berückende Ahnungen gleiten durch die Seelen und Posaunenstimmen eines kommenden dritten Reichs heben an, in dem nach Ibsen der daseinsfreudige Sinnenkult der Antike und die durchgeistigte Liebe des Christenthums eine neue Schönheit der Existenz, der Weltanschauung schaffen werden:

Mitten durch dieses Geräusch einer tausendfältig bewegten, nach Blüthe drängenden Zeit ist Klinger gewandelt, seine Nerven haben sich in die feinsten Werthe differenzirt, um Alles zu erfassen und dem Geschick seiner bildsamen Hände dienstbar zu machen. Echte und eigenste Natur, ward er nicht Strömung und Meinung und Mode, sammelte er als umfassender, alle Kulturen und ihre Formen für seinen Gebrauch umprägender Geist die Keime, Blüthen, die stechendsten Erscheinungen, und was er mit ihnen durchdacht und durchlebt und empfunden, ward sein Werk. Sein vierdimensionaler Charakter entspricht ganz den grossen Zügen dieser Zeit, — er ist ihr kunstlerischer Deuter und Zukunftsseher, — er ist ihr Prototyp, — ich wage zu sagen: ein Spiegelbild ihres innersten Kerns.

Ein ungeheurer Schlagschatten fällt von dieser Künstlerpersönlichkeit über die bewegte Bühne der Gegenwart. Es hilft kein Wehren und Augeschliessen dagegen, so lästig allezeit der Menschheit nach dem Trägheitsgesetz die Thatsache einer hohen und nicht ganz leicht zu durchdringenden Bedeutung ist. Die Thatsache Klinger ist da und will nun begriffen sein, sie wandelt als phänomenale Erscheinung des Deutschthums vom Ende des 19. Jahrhunderts durch unsere Mitte, wie Dürer, Goethe und Wagner einst leiblich durchs Volk und nun in das Herz der Rasse gezogen sind.

Ein grosses Werk und ein ungewohnlicher Mensch sind untrennbar. Je mehr uns jenes ergreift und je persönlicher sein Stil ist, um so herzlicher drängt die «Heldenverehrung, die der Menschheit bester Theil ist» (irre ich nicht, nach einem Ausspruch von Carlyle), uns nach einer Kenntniss des Wohlthäters von Angesicht zu Angesicht und von der Oertlichkeit, in der er einsam wirkt:

Klinger ist gross von Figur, körper- und muskelstark. Sein Kopf hochcharakteristisch für einen abnormen Phantasiemenschen mit seinem hellblonden, dünnen, aufrechten, ein wenig gekräuselten Haar, — dem gesunden und frischen Inkarnat, — dem in's Röthliche spielenden starken Vollbart der äusseren Erscheinung; der prachtvoll ausgearbeiteten, ein wenig hervorspringenden, hohen Stirn, — der kräftigen, stark geflügelten Nase, — dem rundgewölbten, scharf durchgebildeten Ohr mit den grossen Läppchen rücksichtsloser Energie in und an dem männlich schönen Gesicht. Den ihm eigenthümlichen, die ganze Individualität enthaltenden Zug kriegt es durch die tiefliegenden Augen, — diese grossen, tiefbraunen, verschlossen-grübelnden Augen hinter der typischen goldenen Brille, welche von einer ganz wundersamen Weltverlorenheit sind.

Bezeichnend für Klinger ist der völlige Mangel an Künstlerkoketterie. Seine Kleidung ist stets von ganz einfacher und ganz unauffälliger Eleganz, sein Auftreten zurückhaltend, ruhig, sicher, weltmännisch-verbindlich wie das eines Stubengelehrten von guter Familie. Den Maler ahnt ein Fremder gewiss nicht. Er spricht nicht viel, er ist selten lebhaft angeregt, oft hörbar schweigsam; seine gleichmassige, angenehm klingende, wenig accentuirende und wenig Dialekt enthaltende Sprache ist sehr überlegt, sie ist übersichtlich, normal, kunstlos wie sein ausgezeichneter Briefstil. Dazu ist er von einer warm berührenden Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit, doch trotzdem unzugänglich in seinem reichen Geistes und Seelenleben, das zu lüften er merkbare Scheu trägt; er blickt immer stumm in sich hinein und offenbart sich nur durch seine Kunst; und nur durch dieses Medium kann man in sein Inneres wie durch einen schmalen Spalt lugen.

Und doch ist dieser, den Lebensgenuss verachtende, schwer zugängliche, weltflüchtige Mann mit dem wilden Arbeitsdrang, der unerbittlichen Logik des die Menschheit überwunden habenden Denkers, — dieser dämonische Eroberer mit dem verborgen kochenden Temperament daheim im Elternhaus, — in dem er als Junggeselle lebt, — der liebevollste Sohn und Bruder, gesellig und intim-liebenswürdig, wie sonst nur den wenigen Freunden gegenüber und in den besten Stunden; seine so leicht als Sonderlingsthum erscheinende, mit seiner Weltversunkenheit zusammenhängende Art fällt dann ab, ein seelenguter, vornehm und ritterlich denkender Mensch enthüllt sich, den man sofort liebgewinnt.

In der Anspannung aller seiner Nerven aber, in seiner geistigen und körperlichen Elasticität lernt man ihn in seiner Werkstatt kennen.*) Ihre Lage ist charakteristisch fur seine seelische Unabhängigkeit

*) Hier ist noch die alte gemeint welche Klinger ganz neuerdings mit einem prächtigen Gartenbau nach eigenem Entwurf vertauscht hat D. V

von Stimmung des Orts und der Umgebung; sie liegt nahe der elterlichen Villa in Plagwitz auf einem öden, schmutzigen, nüchternen Fabrikhof, in dessen Ecke eine schmale Thür die gewaltigsten Kontraste trennt: hier mit Maschinenrasseln, Rädersausen, knarrenden Karren, rohen Arbeiterphysiognomien der abstossendste, grinsende Werktag, die menschliche Heerde mit primitiven Trieben physischer Selbst erhaltung und brutaler Genüsse, — dort aber das herrlichste Wunderland der erlösenden Kunst, das man sich denken kann, und glühende Symphonieen von allen Wanden des riesigen Saals: das grosse «Jesusbild», der «Paris» mit seiner Farbenpracht, der dämonisch grübelnde «Beethoven», im weiten Bogen den mit Tisch, Divan und Polstern hergestellten Empfangsraum umgebend. In dem kleineren, durch Ofen und Bilder getrennten Saalraum ist die Bildhauerwerkstatt mit einer ebenso prächtigen als reichhaltigen Bibliothek im Hintergrund. Radir und Schreibtische befinden sich unter den grossen Fenstern. Ganz anders erscheint hier der Herr und Meister dieser feierlich stillen und wie abgeschlossen ruhenden Oertlichkeit, lebendiger ist seine Aeusserung und schwungvoll manchmal, elastisch sein Schritt, sein sonst meist geneigter, sinnender Kopf aufgerichtet und sein Blick hell, hier ist er ein Konig, der glücklichen Herzens durch sein weites Reich wandelt.

Bethörend aber ist die Stimmung dieses Raums, wenn an trüben Herbstnachmittagen Dammerungs schatten in die feierliche Stille durch die grossen Fenster gehuscht und geflattert kommen, das grelle Atelierlicht verdrängen und allmählich die grossen Farbenwerke in's Ungewisse verschwimmen lassen, den Christus, der die Olympischen menschenliebenden Herzens vertreibt; den gluthäugigen Paris, der in zager Jugend zwischen den drei Hauptformen der wonnigen Weibesschönheit schwankt. Ein paar Akkorde summt dann der sinnende Beethoven aus der «Neunten» vor sich hin, und der Nimbus, der längst diese räthselvolle Kunstlerpersönlichkeit umgiebt, wirft sein unsichtbares Netz nach Dir aus, im Fluge durchlebst Du die Bilderwelt dieses Künstler Werdens als wär's Deine eigene, ein süsser Schauer rieselt über Dein Haupt und Dein festes Herz klopft horbar in tiefster Ergriffenheit: Dir wird, als wandele leisen Schritts die herrliche Jünglingsgestalt aus Tod II durch den Raum; und öffne Dein Ohr, mit dem Du die Ewigkeit und das Klingen der Spharen im Schritt der «Zeit», im Wechsel der «Geschlechter», im Sieg des Geistes über die «Versuchung» lebendig vernimmst; und öffne Dein Auge, dass Du die «Schönheit», als ein heiliges Künstlerbekenntniss vom letzten Ziel alles Werdens, am Ufer des rauschenden Meers unter Schluchzen erblickst. und weise dann glühenden Auges und mit segnenden Lippen auf den traumverlorenen Mann, der sie weltendurchschauert aus seinem Herzblut geboren hat! Das ist der Denker und Dichter, der phantasiegewaltige Bildner Max Klinger!

Franz Hermann Meissner.

Benutzte litterarische Quellen:

1. *Georg Brandes*, «Moderne Geister», 1881

2. *W. Bode*, «Berliner Malerradirer», Sonderabdruck aus den «Graphischen Künsten», II. Auflage, 1891

3. Meine Studie: «*Max Klinger*», «Westermann's Monatshefte», Oktober 1891 (in der das Geburtsjahr des Künstlers irrig mit 1856 statt 1857 angegeben ist)

4. Dieselbe, erweitert und völlig umgearbeitet, in der «Kunst unserer Zeit» (Franz Hanfstaengl, München) Oktoberheft 1894

Bei der komplizirten Herstellung dieses Werkes haben sich in sehr liebenswürdiger Weise durch Darleihung ihres Besitzes, theilweise Aufnahmen und Auskünfte die Direktionen der kgl. Nationalgalerie zu Berlin, der kais. Reichsdruckerei, ebendaselbst, des kgl. Kupferstichkabinets zu Dresden, — an beiden letzteren Instituten besonders die Herren Professor Roese (Berlin) und Dr. Hans W. Singer (Dresden) — betheiligt, — was wir nicht unterlassen wollen, hiermit dankbar hervorzuheben

VOM THEMA CHRISTUS

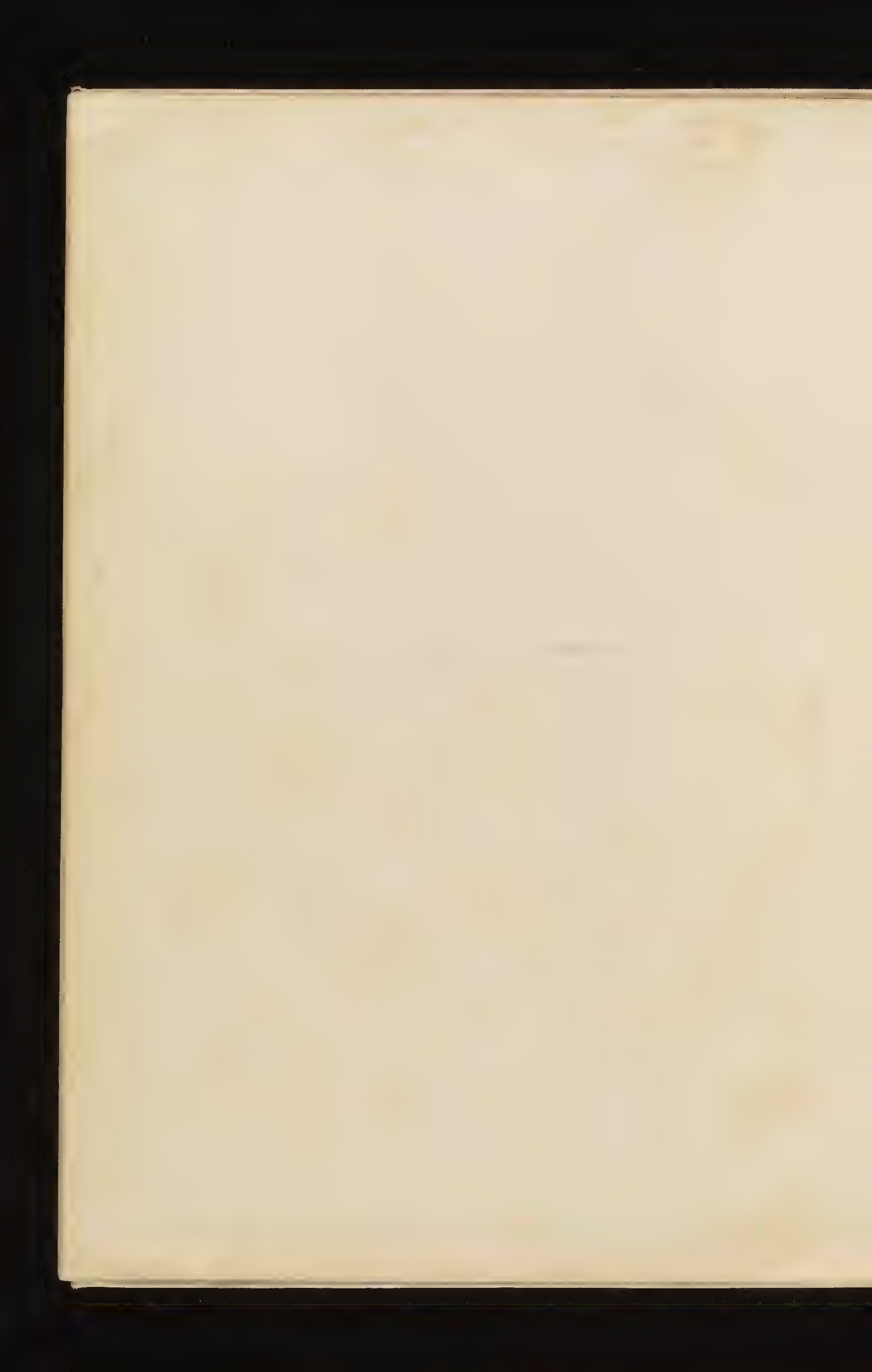
CYCLUS VON ACHT FEDERZEICHNUNGEN

EIGENTHUM DER NATIONAL-GALERIE BERLIN

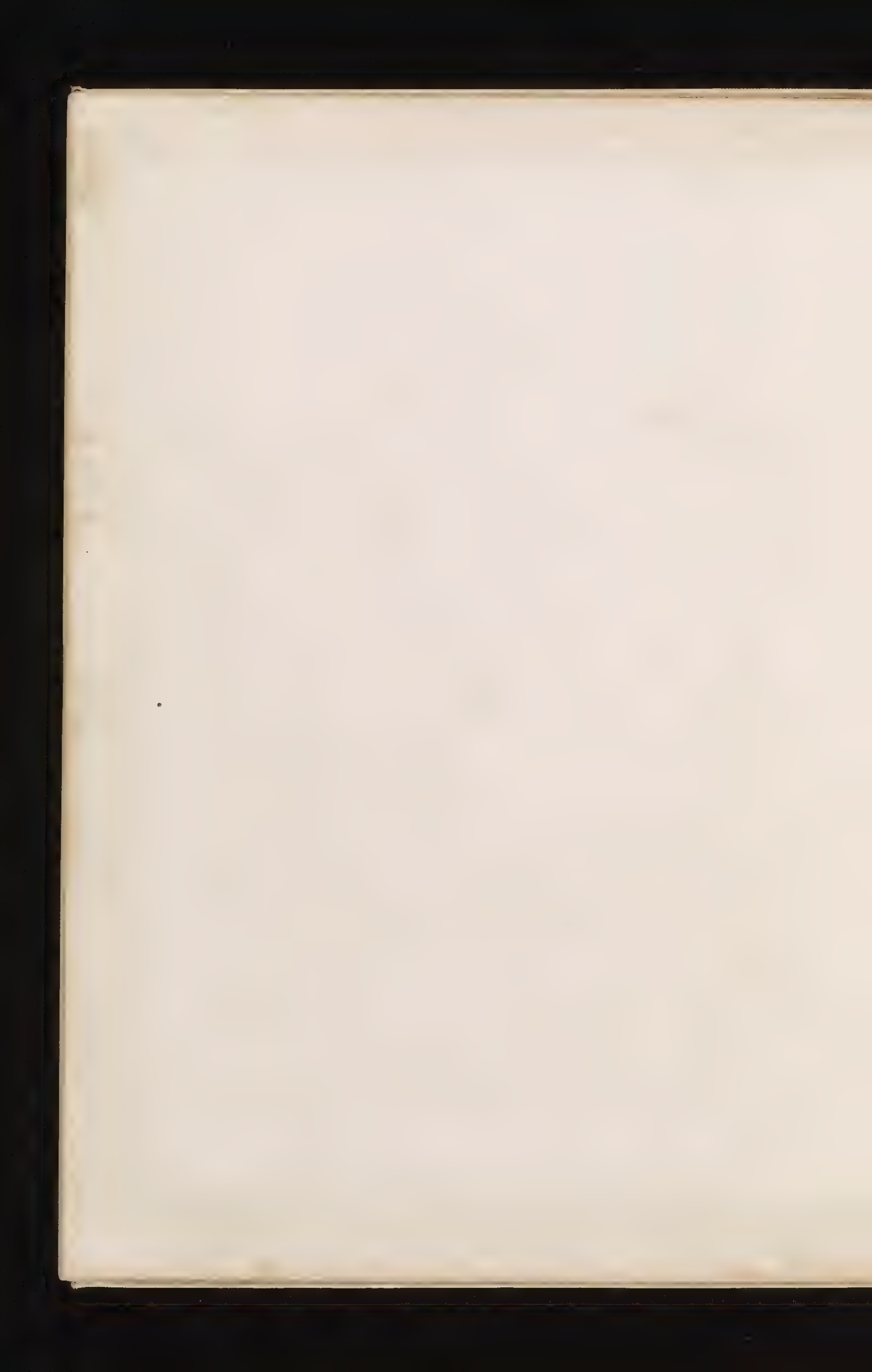


No 1

ABSCHIED VON BETHLEHEM

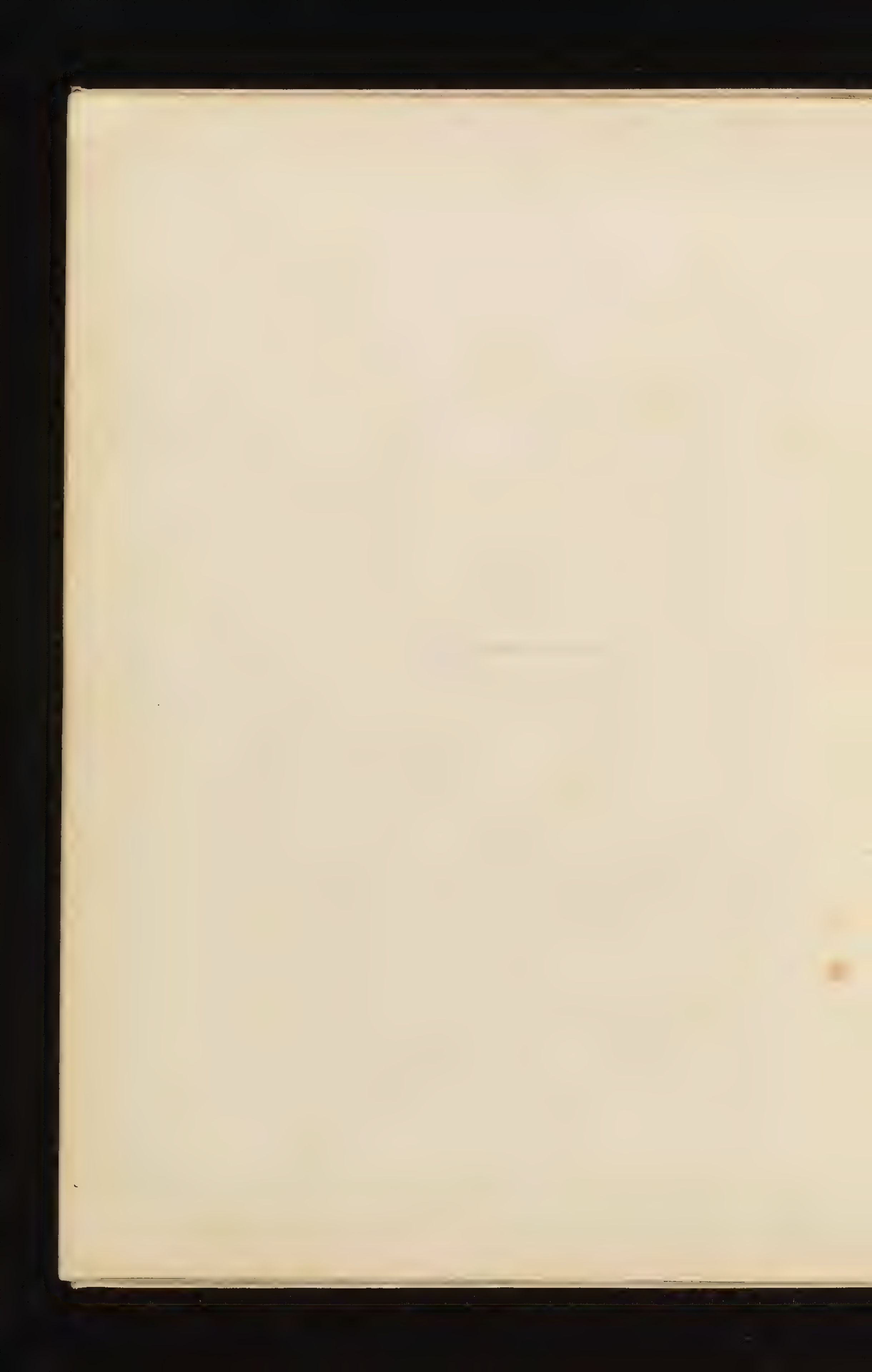



Max Klinger 1878.

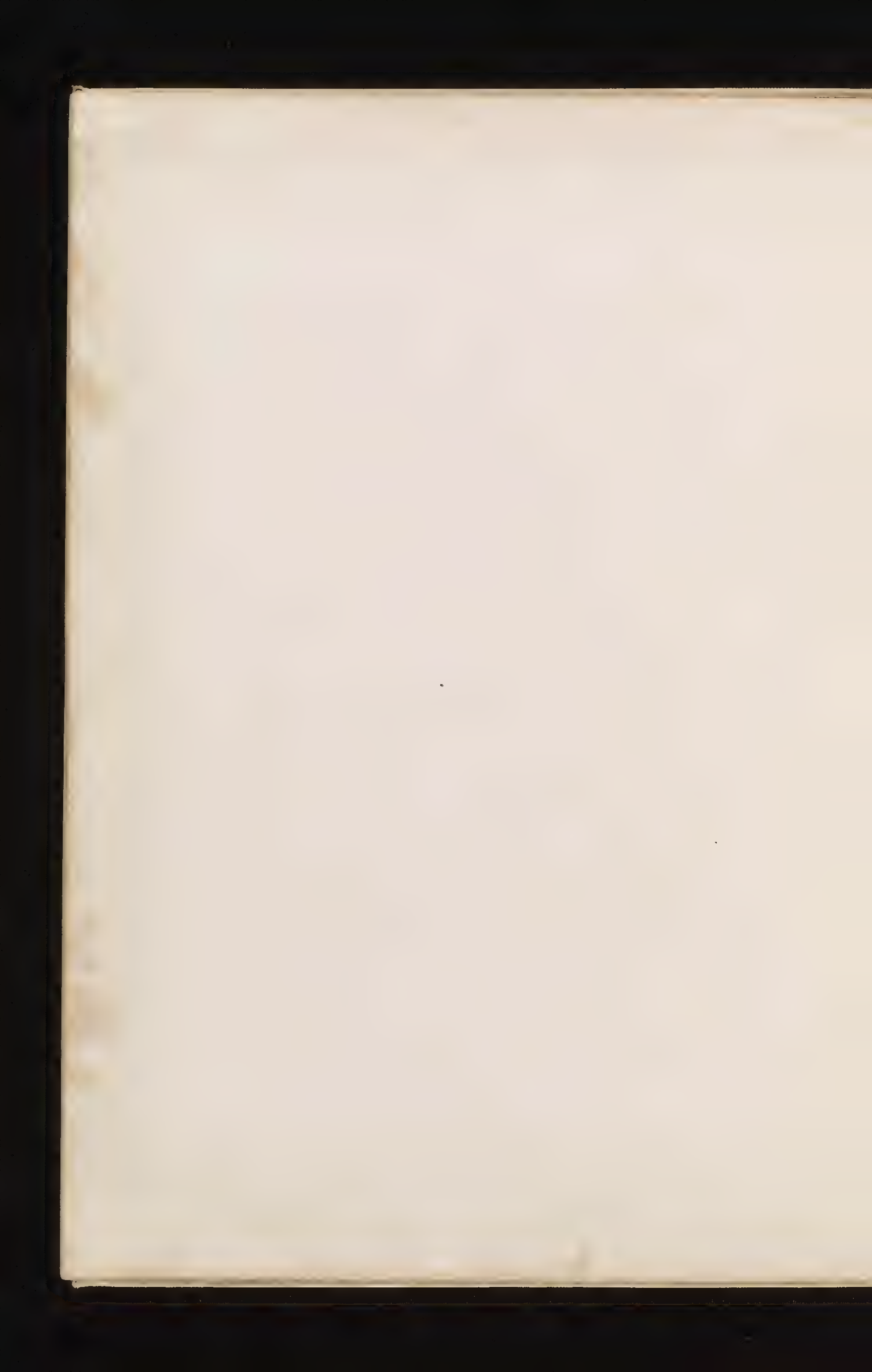


No. II

GANG ZUR BERGPREDIGT

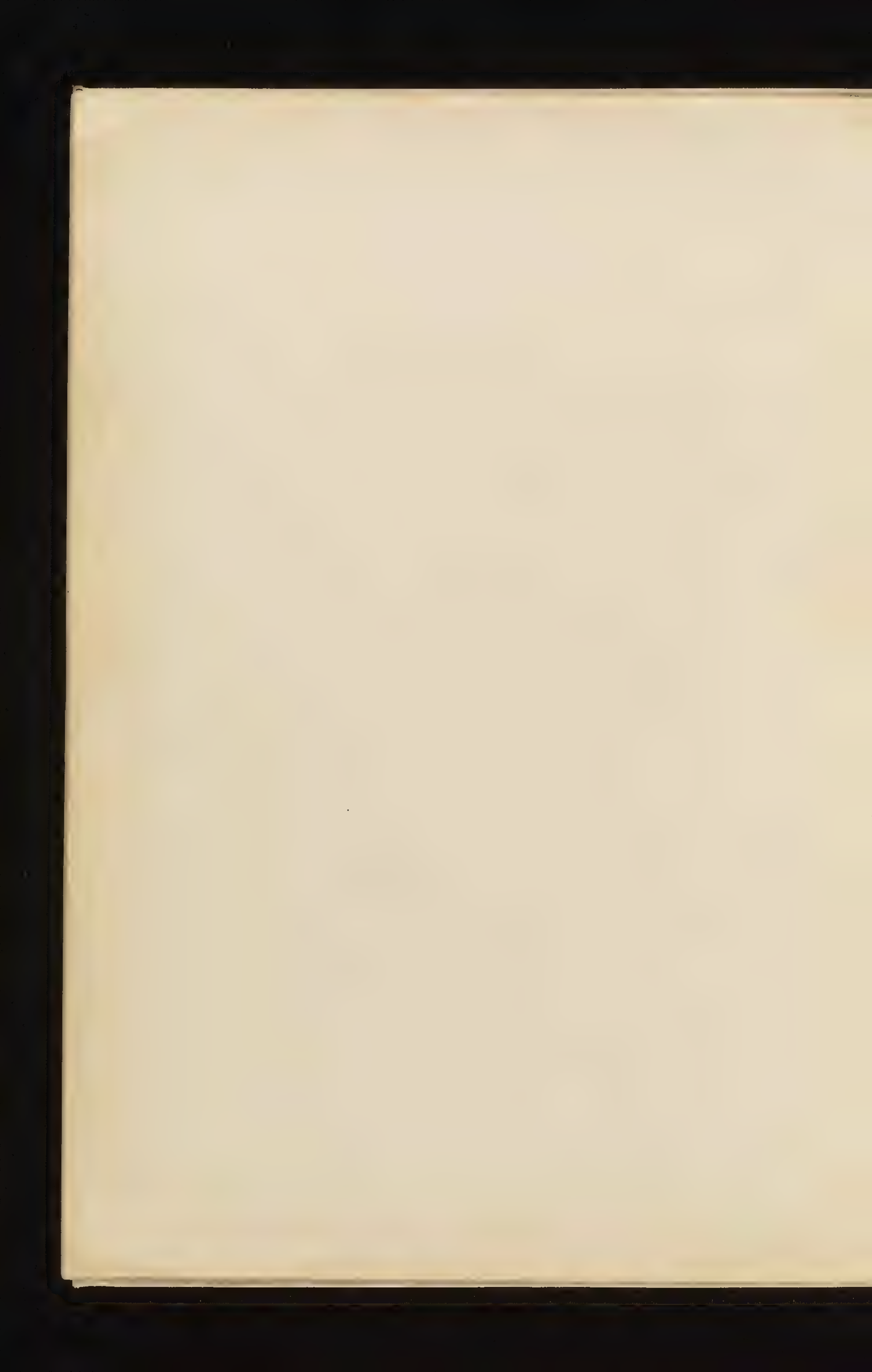




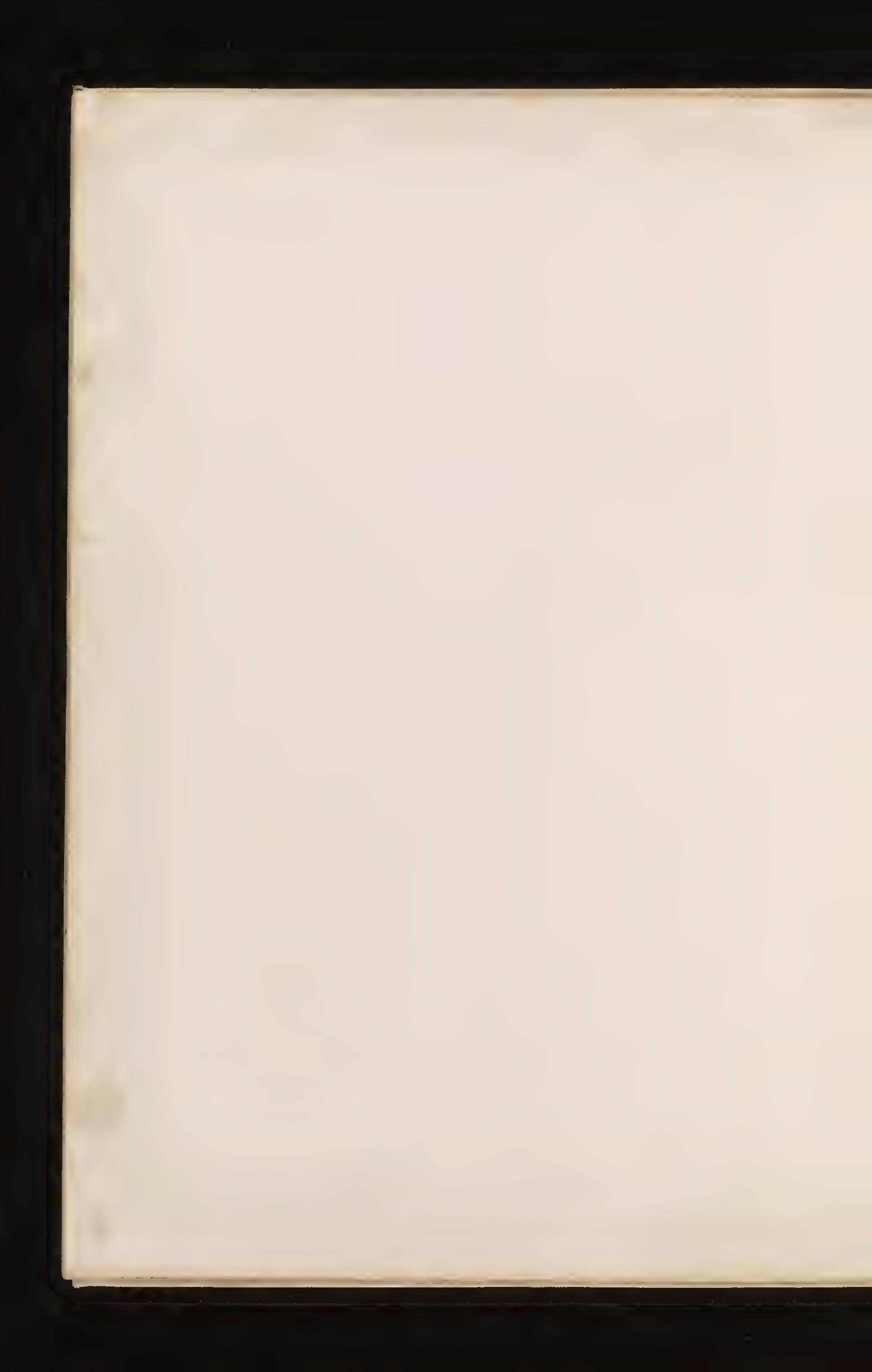


No. III

RÜCKKEHR VON DER BERGPREDIGT

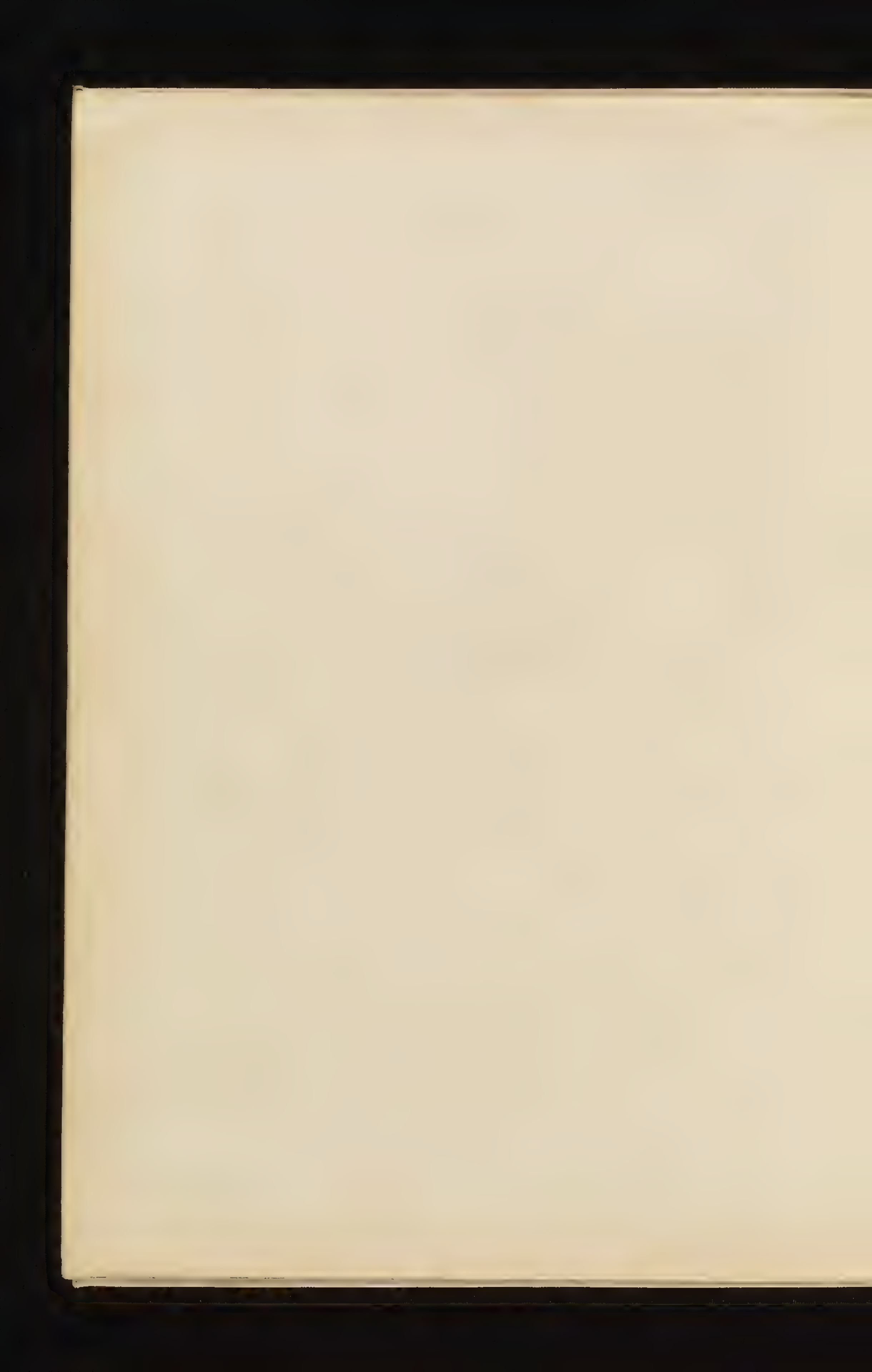



Max Klinger. 1877

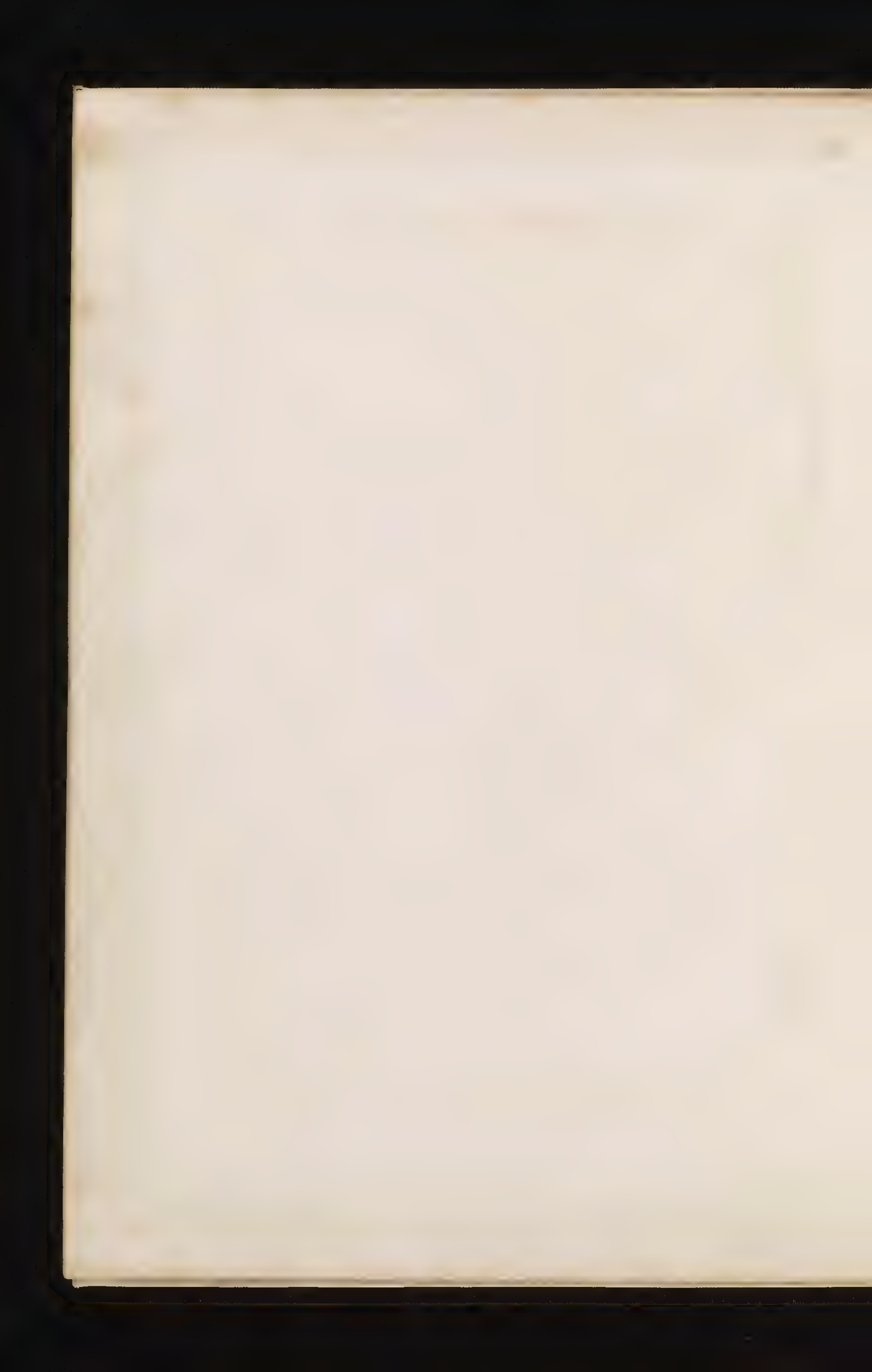


No. IV

ZINSGROSCHEN

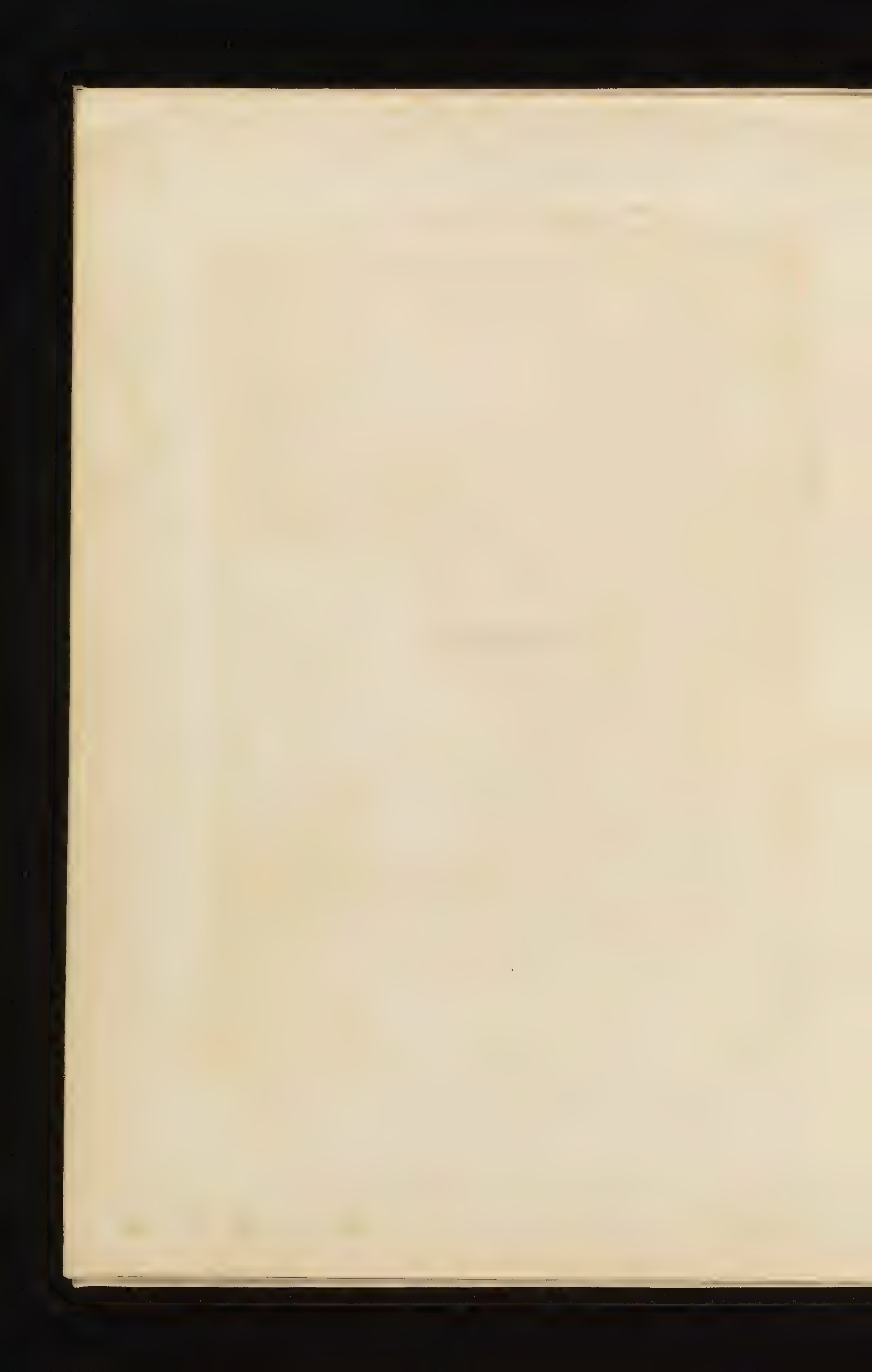




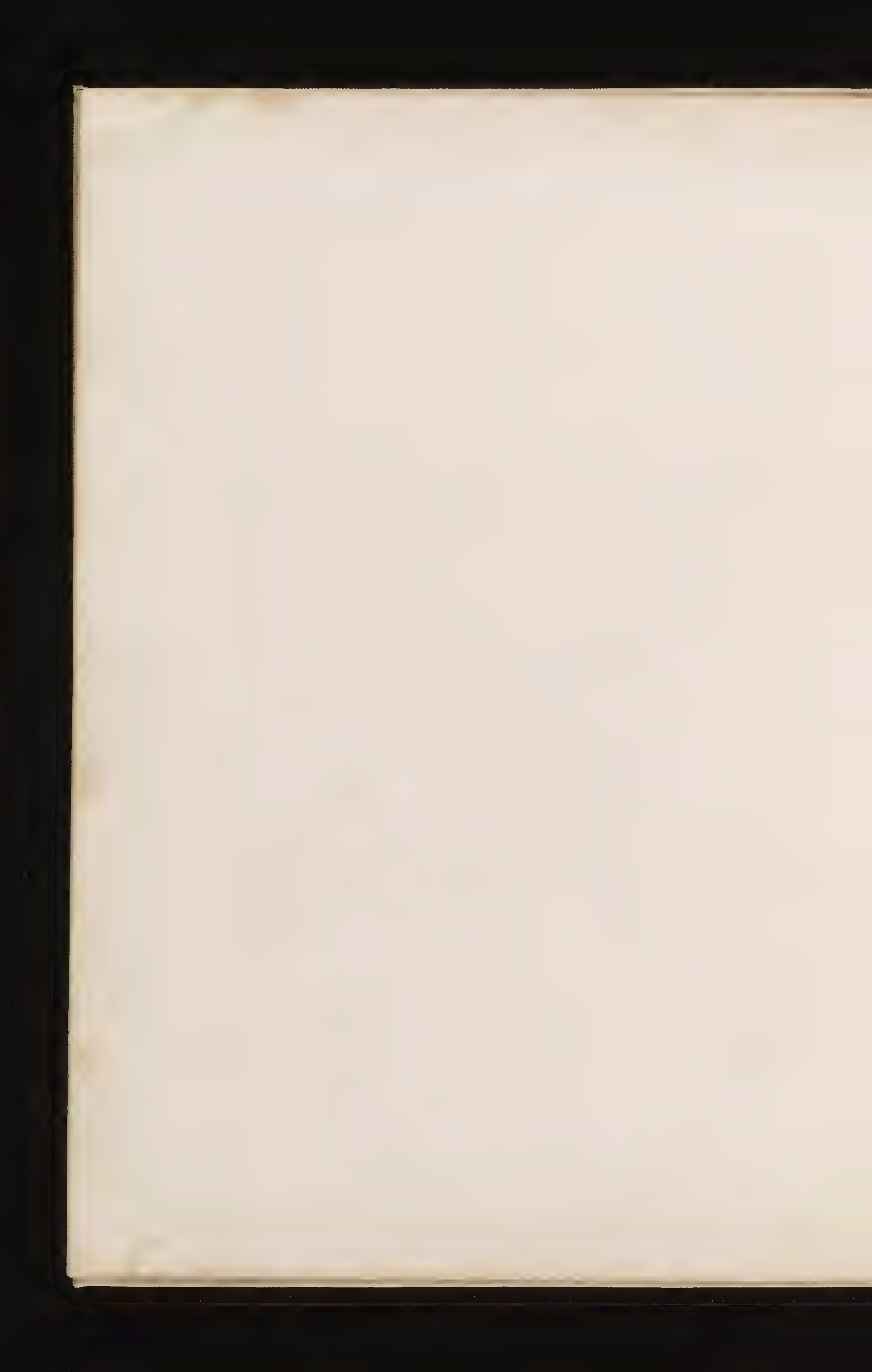


No. V

JAIRI TÖCHTERLEIN

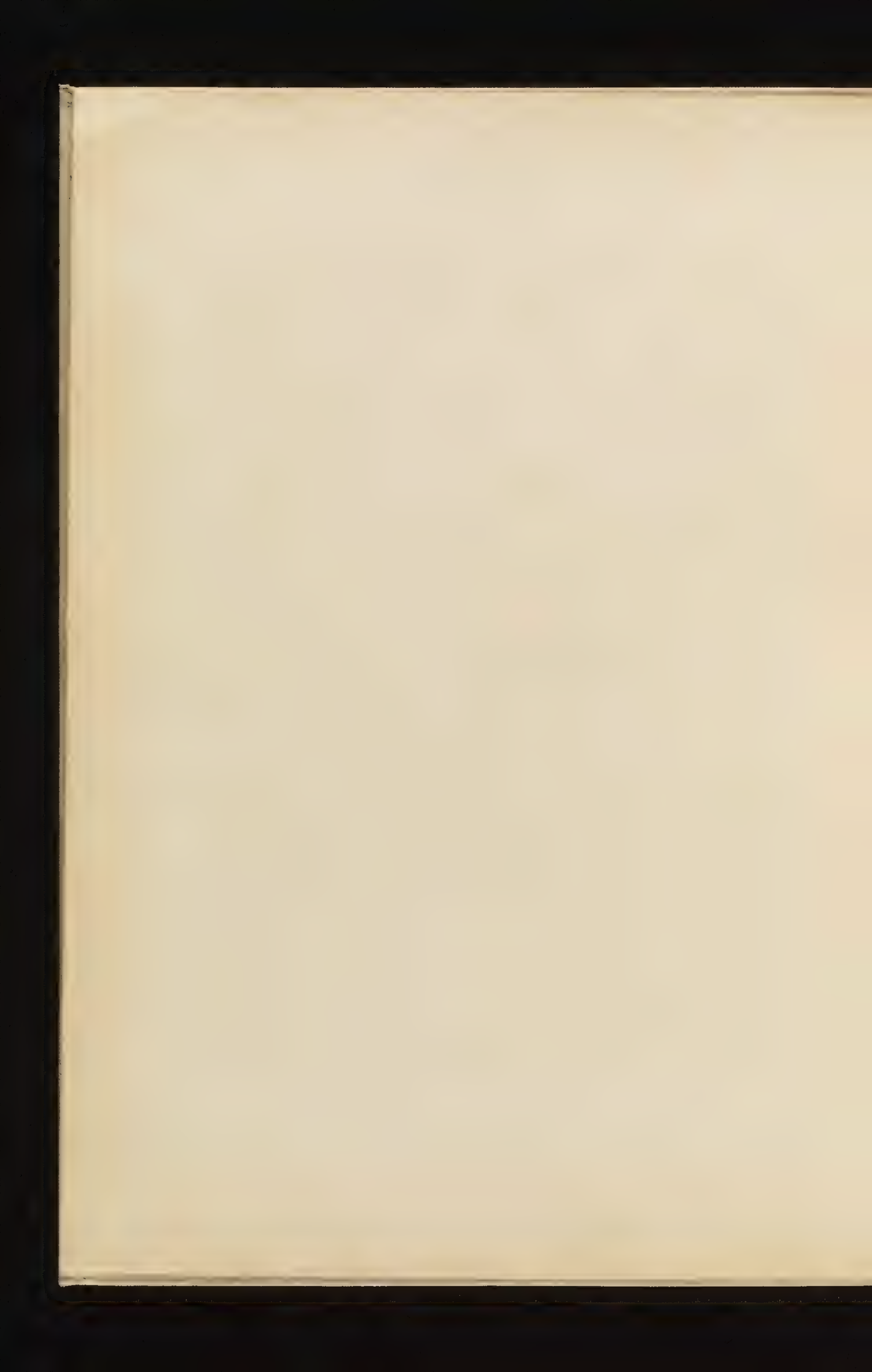




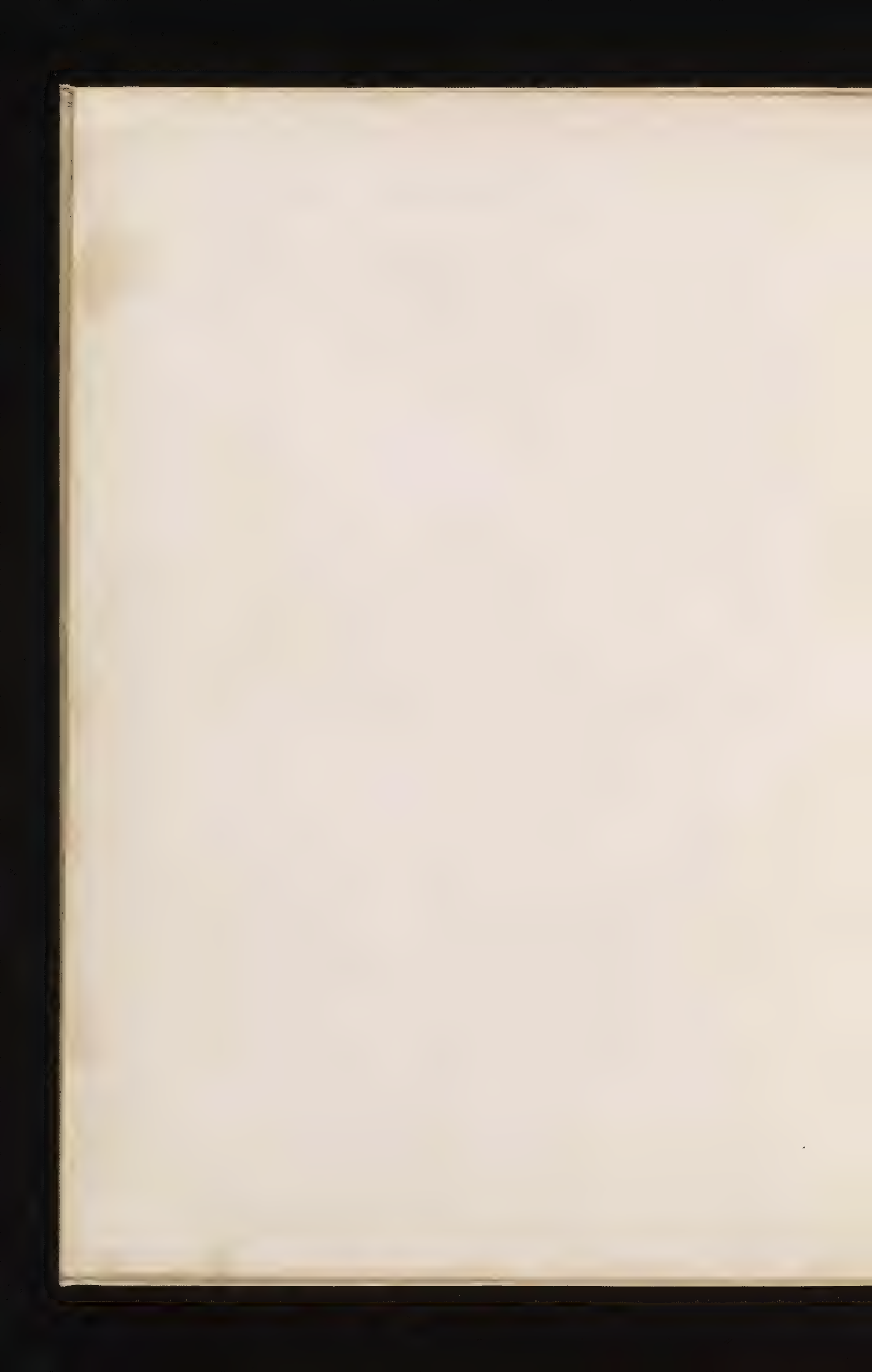


No. VI

ECCE HOMO

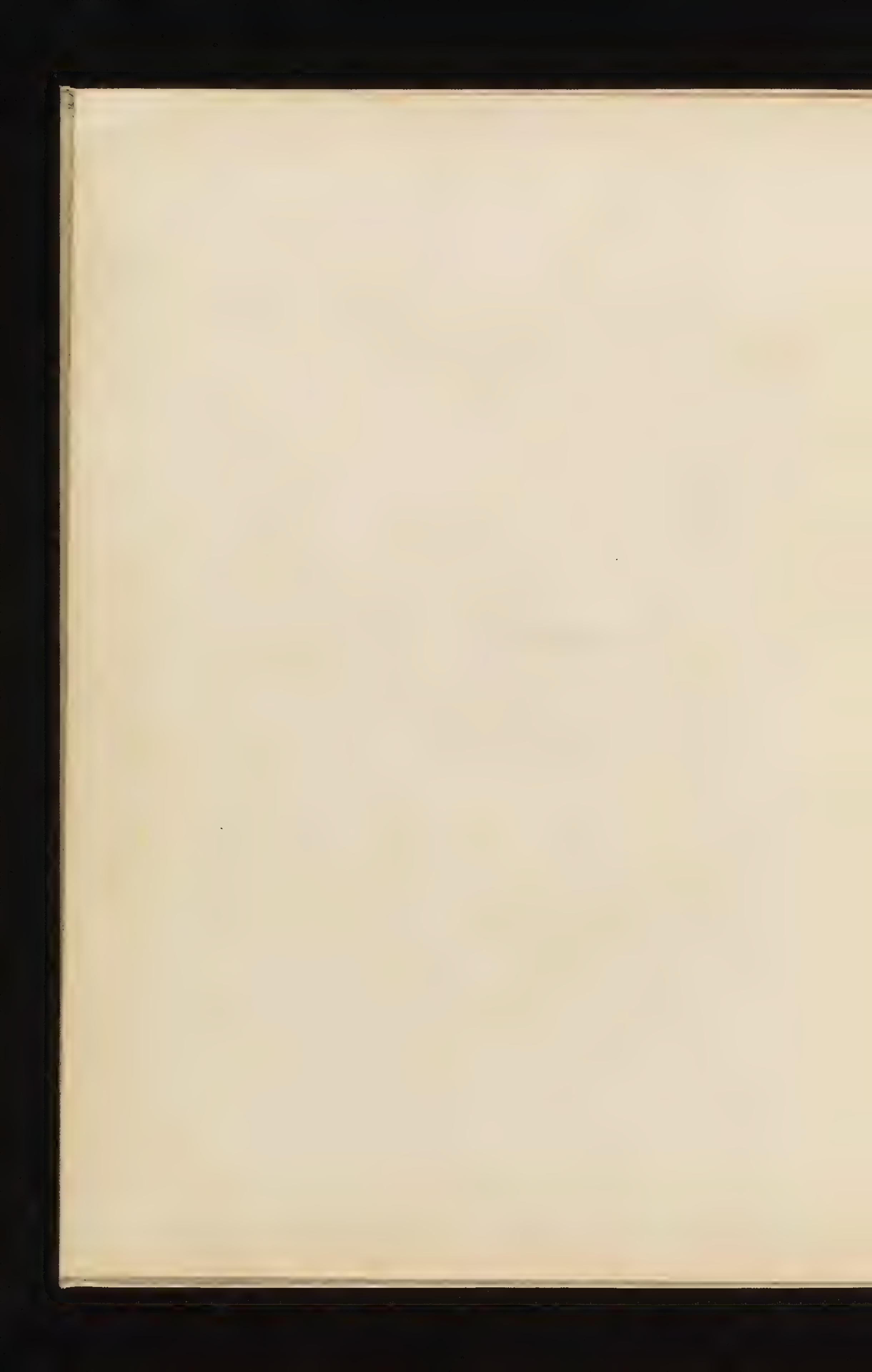



Max Klinger 1878

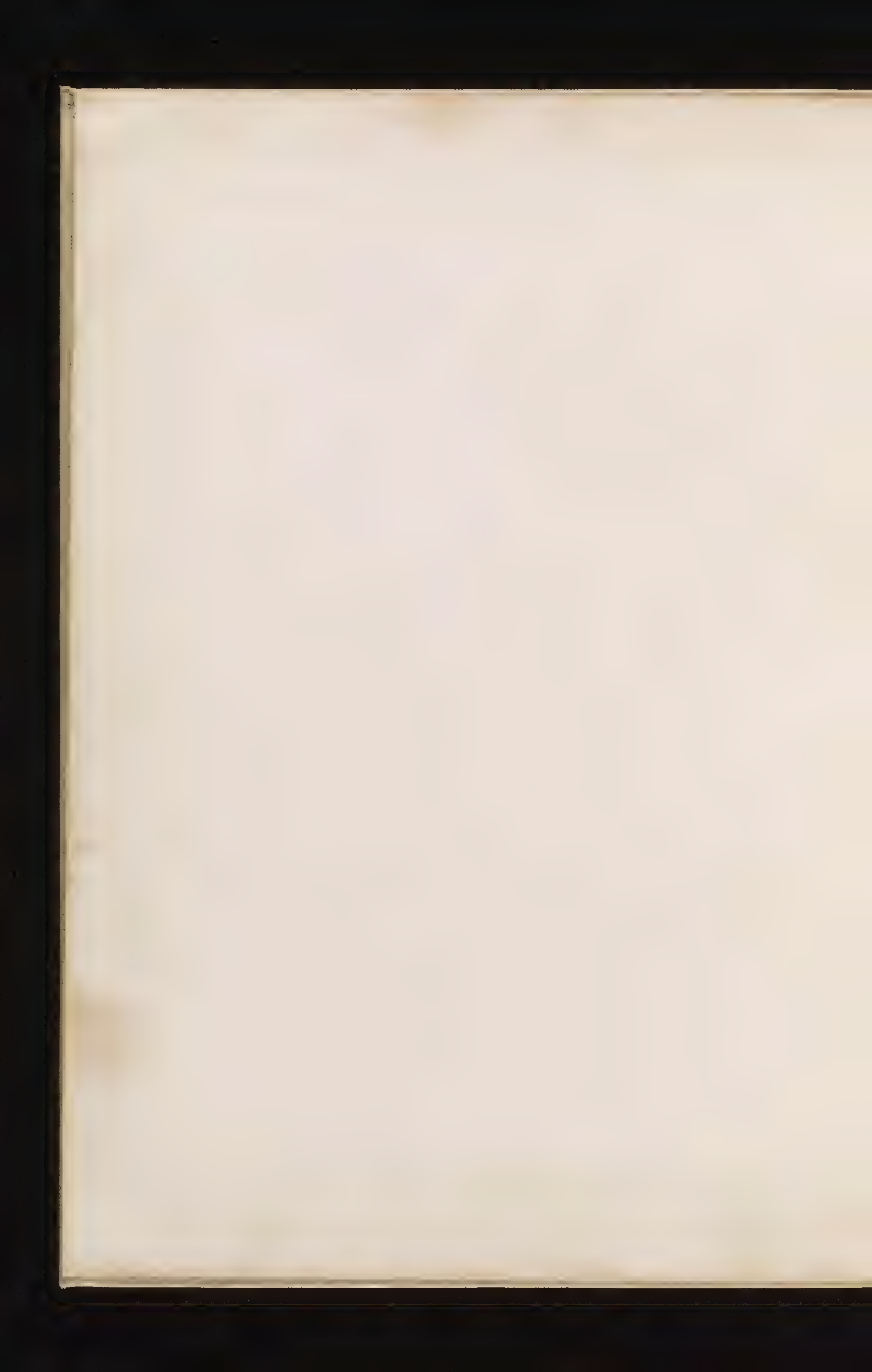


No. VII

KREUZERHÖHUNG

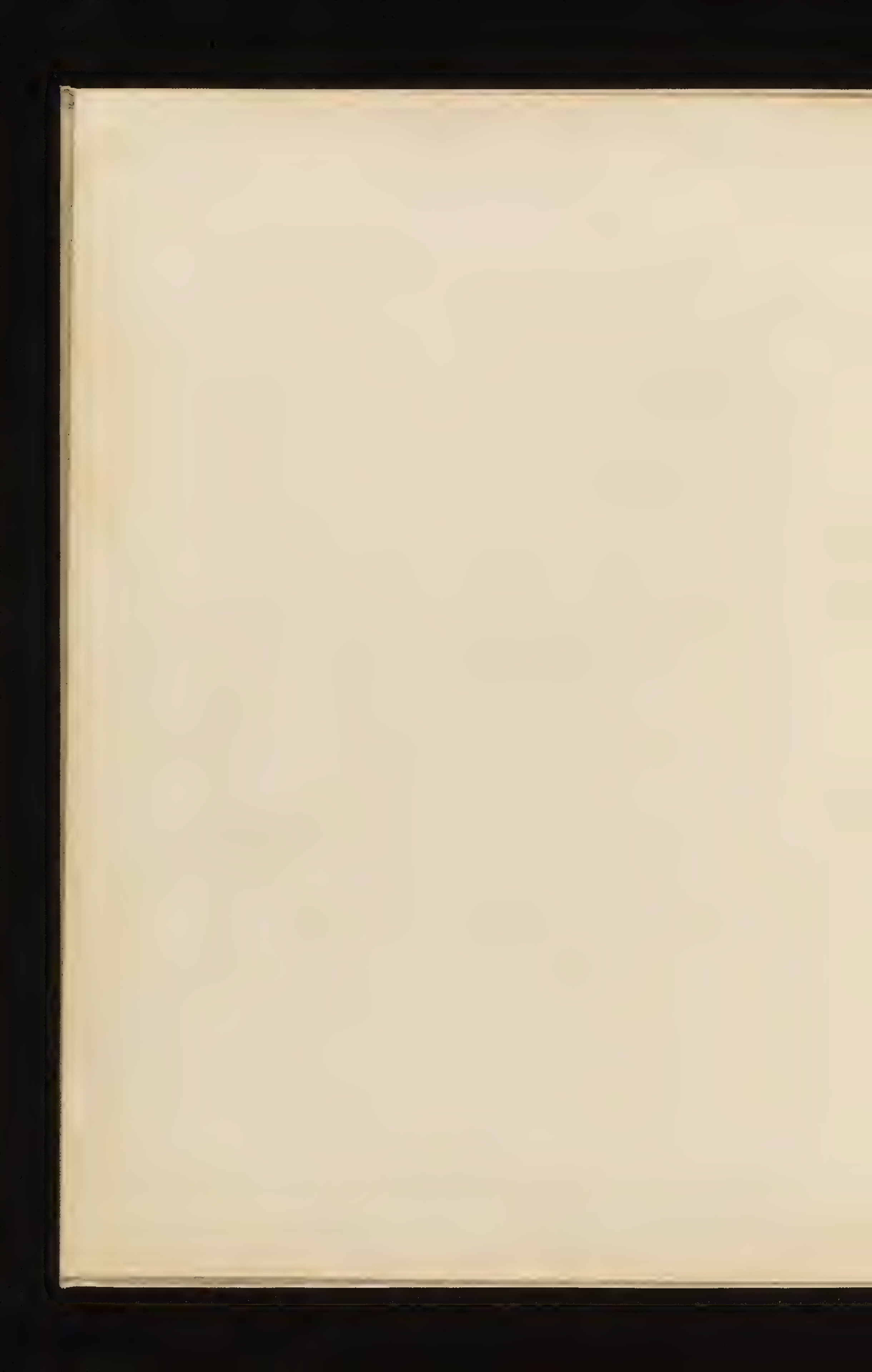


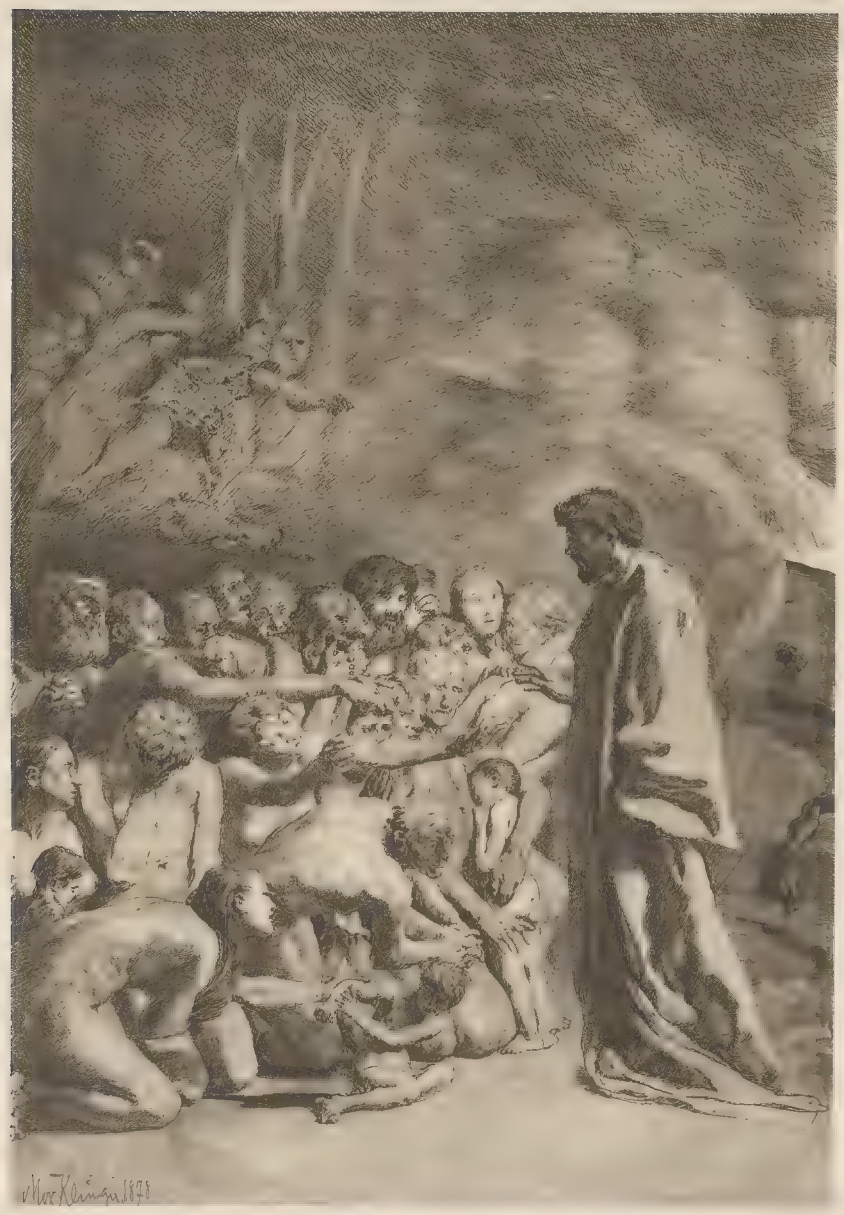


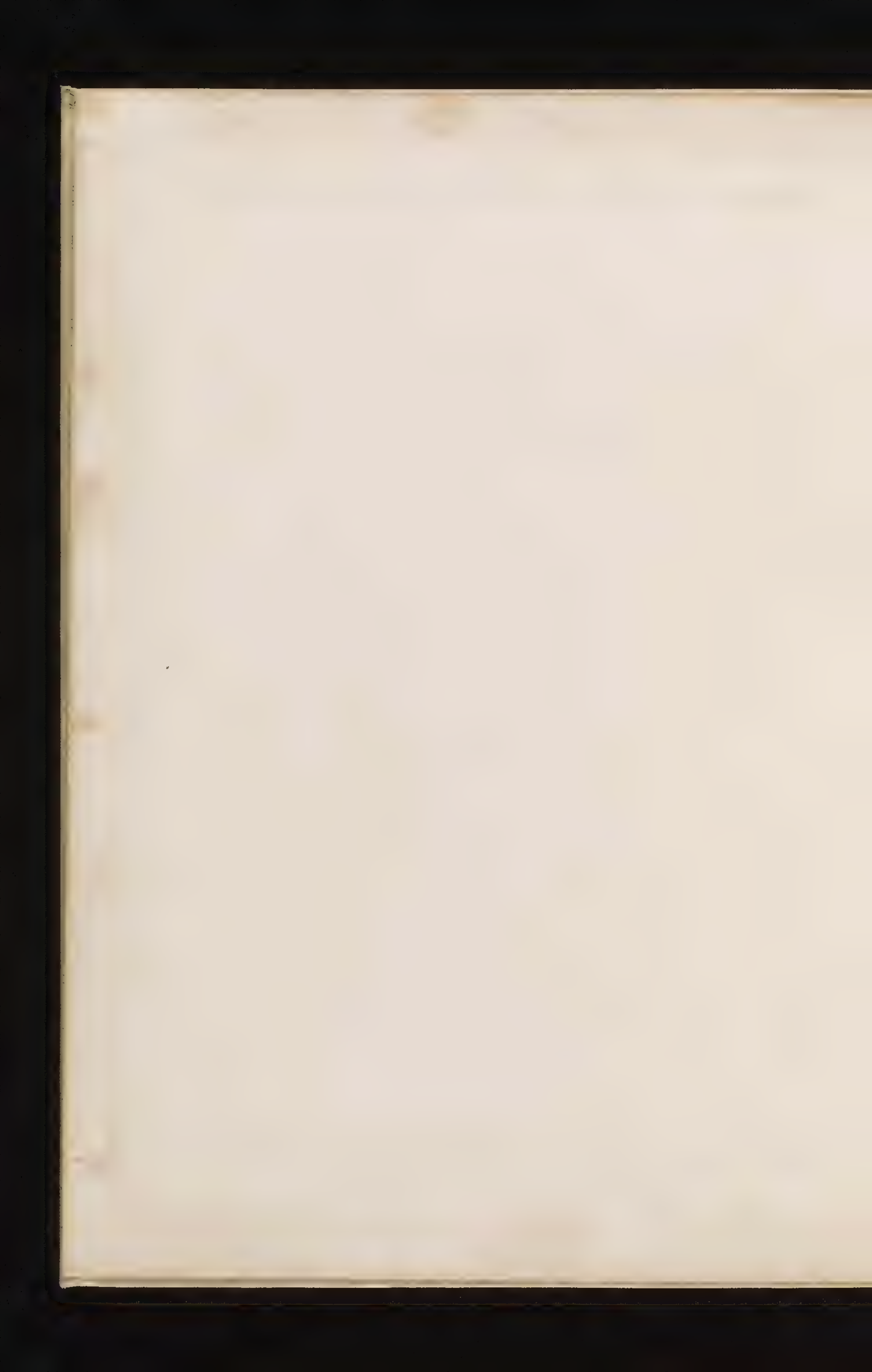


No VIII

CHRISTI HÖLLENFAHRT




Max Klinger 1878

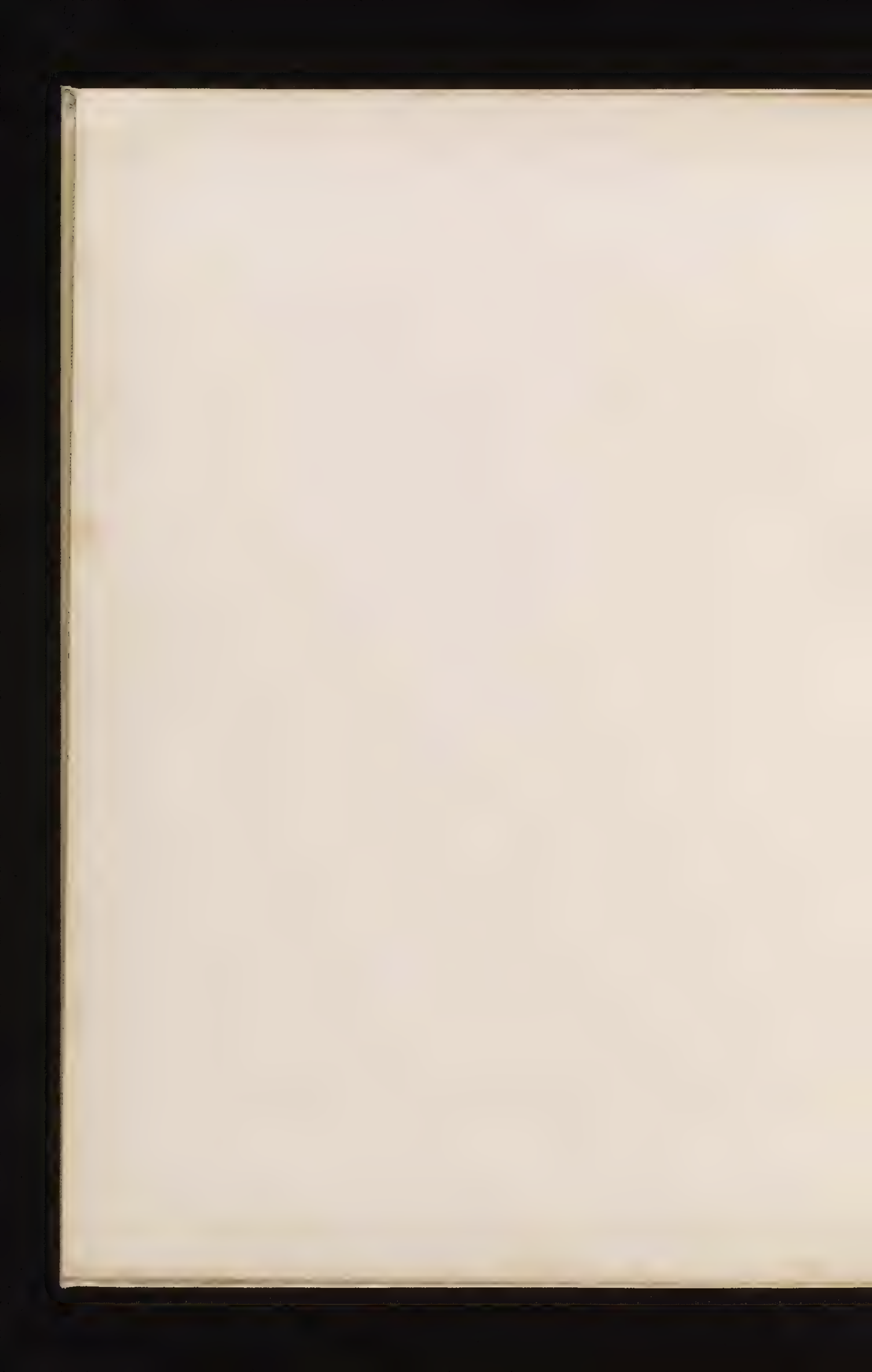


FRAGMENTE EINER CLASSISCHEN ANTHOLOGIE

ÜBERSETZUNGEN VON EMANUEL GEIBEL, AUS DESSEN CLASSISCHEM LIEDERBUCH

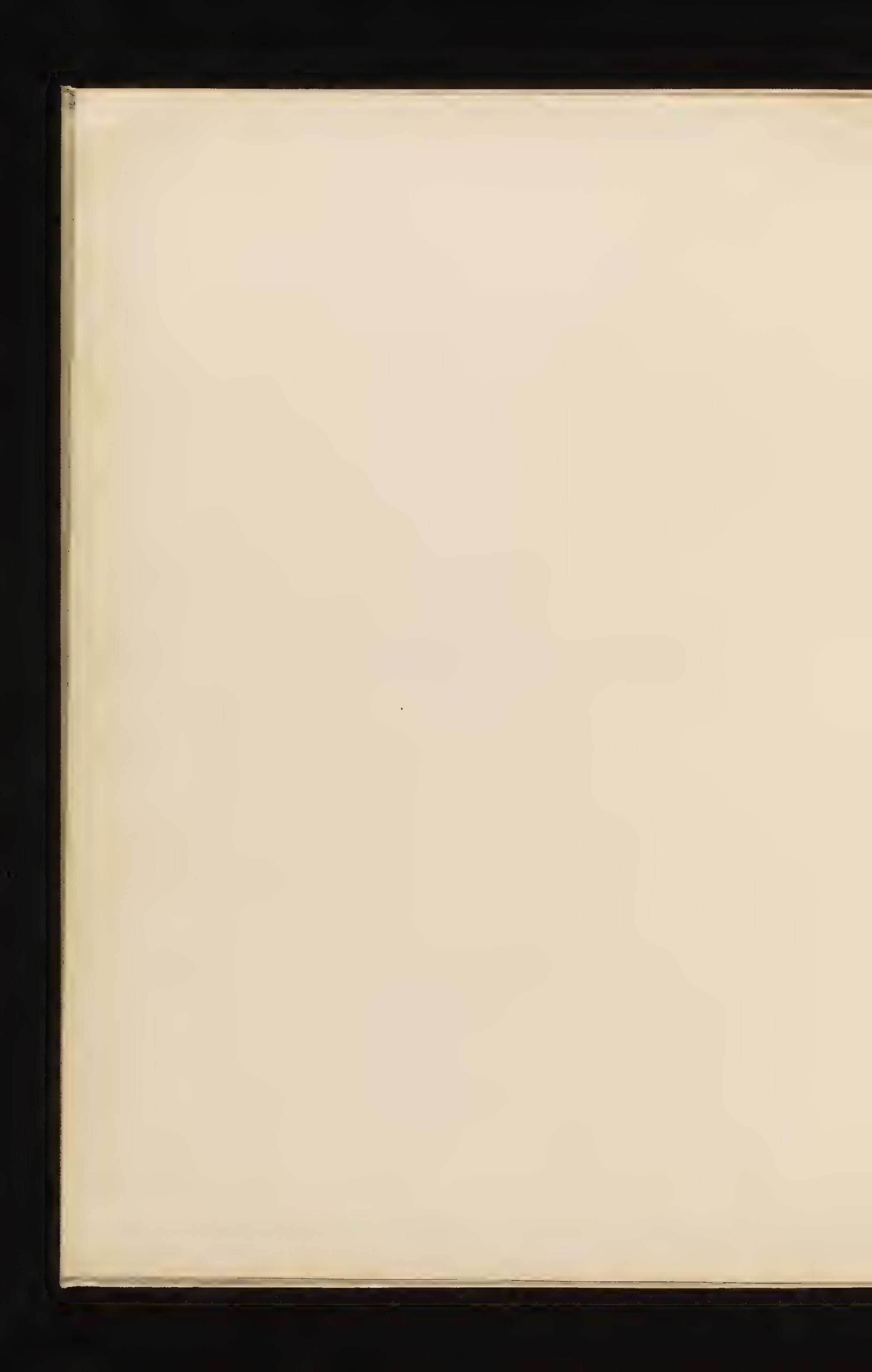
EIGENTHUM DER NATIONAL-GALERIE BERLIN

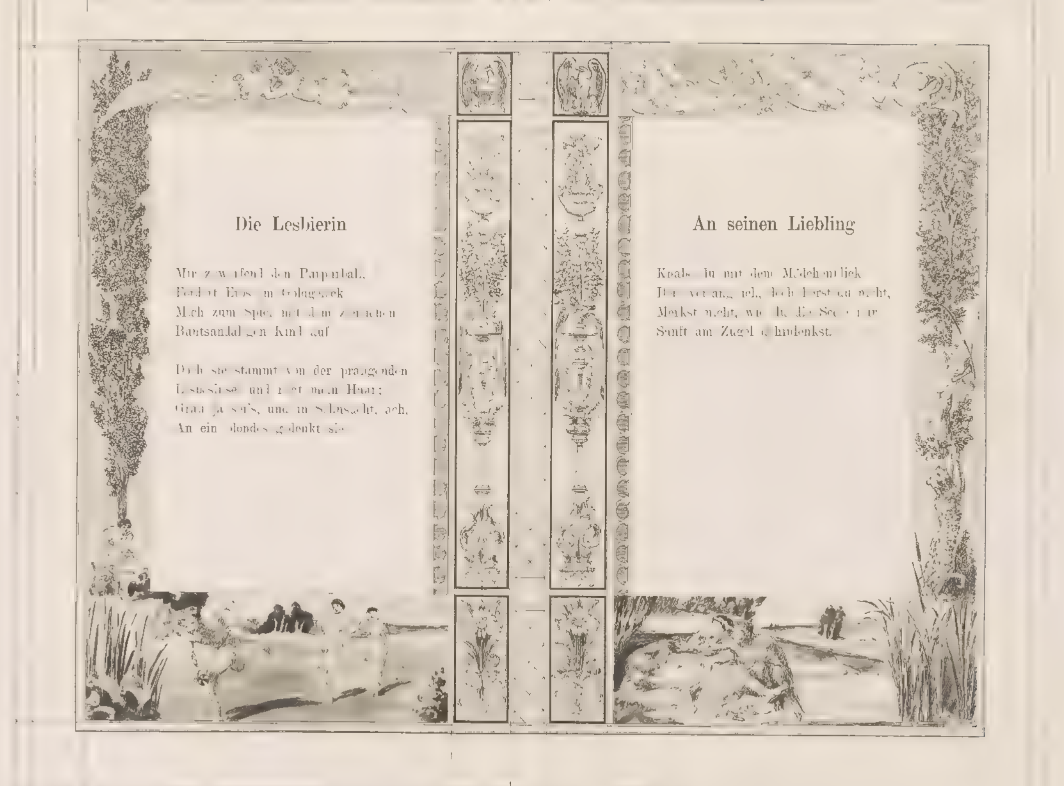
Die sich kreuzenden Linien im Mittel der das aufgeschlagene Buch darstellenden Compositionen sollten in die Buchmitte fallen. Das Format war um je einen Centimeter grösser als die Aussenlinien gedacht. Die grossen Räume im Text sollten durch radierte Vignetten ausgefüllt werden. Die Ausführung zerschlug sich wegen Misserfolges anderer Arbeiten.



No 1

DIE LESBIERIN — AN SEINEN LIEBLING. ANAKREON





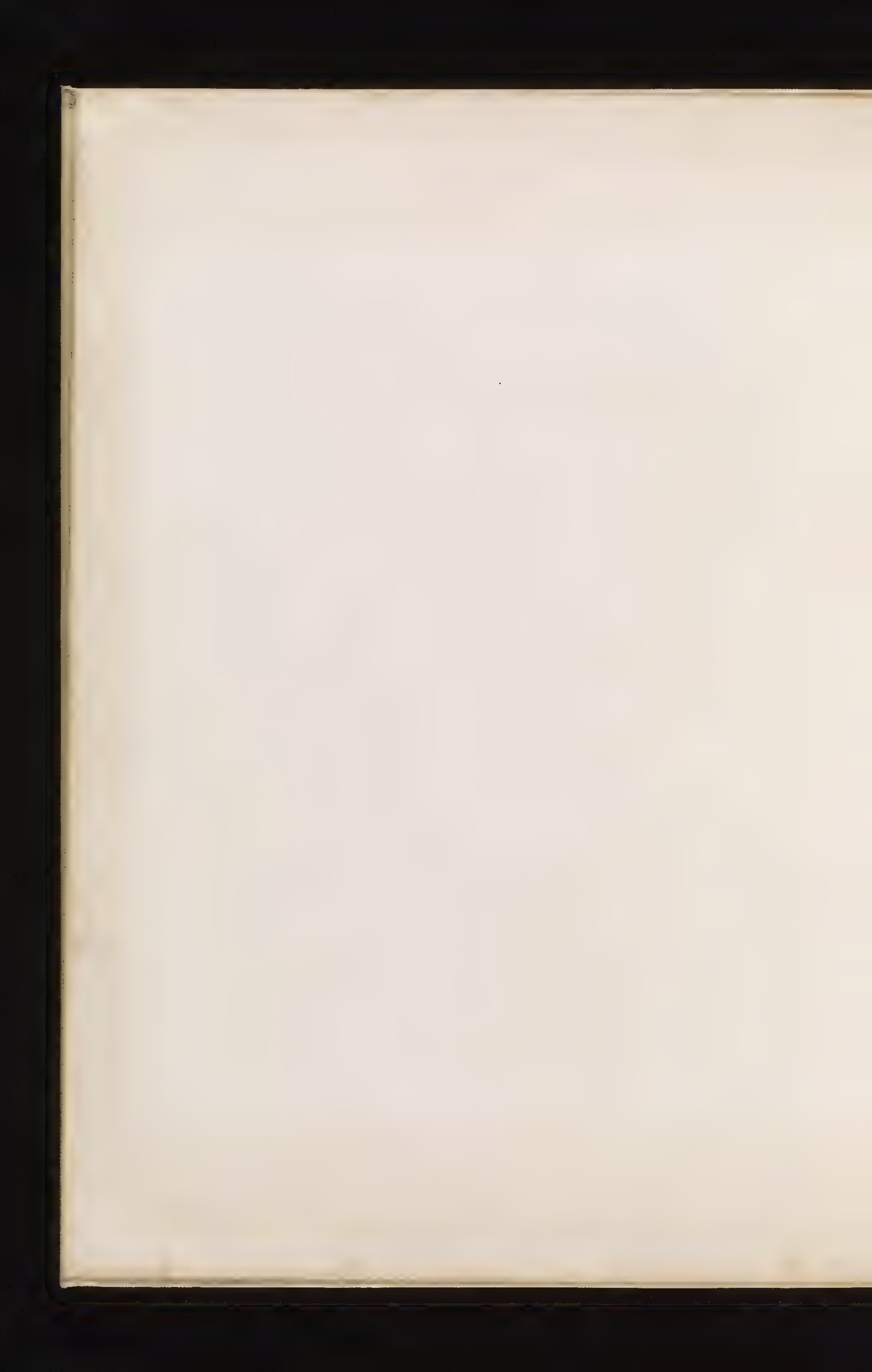
Die Lesbierin

Mir zuwerfend den Purpurball,
Fordert Eros im Goldgelock
Mich zum Spiel mit dem zierlichen
Buntsandaligen Kind auf.

Doch sie stammt von der prangenden
Lesbosinsel und rügt mein Haar:
Grau ja sei's, und in Sehnsucht, ach,
An ein blondes gedenkt sie.

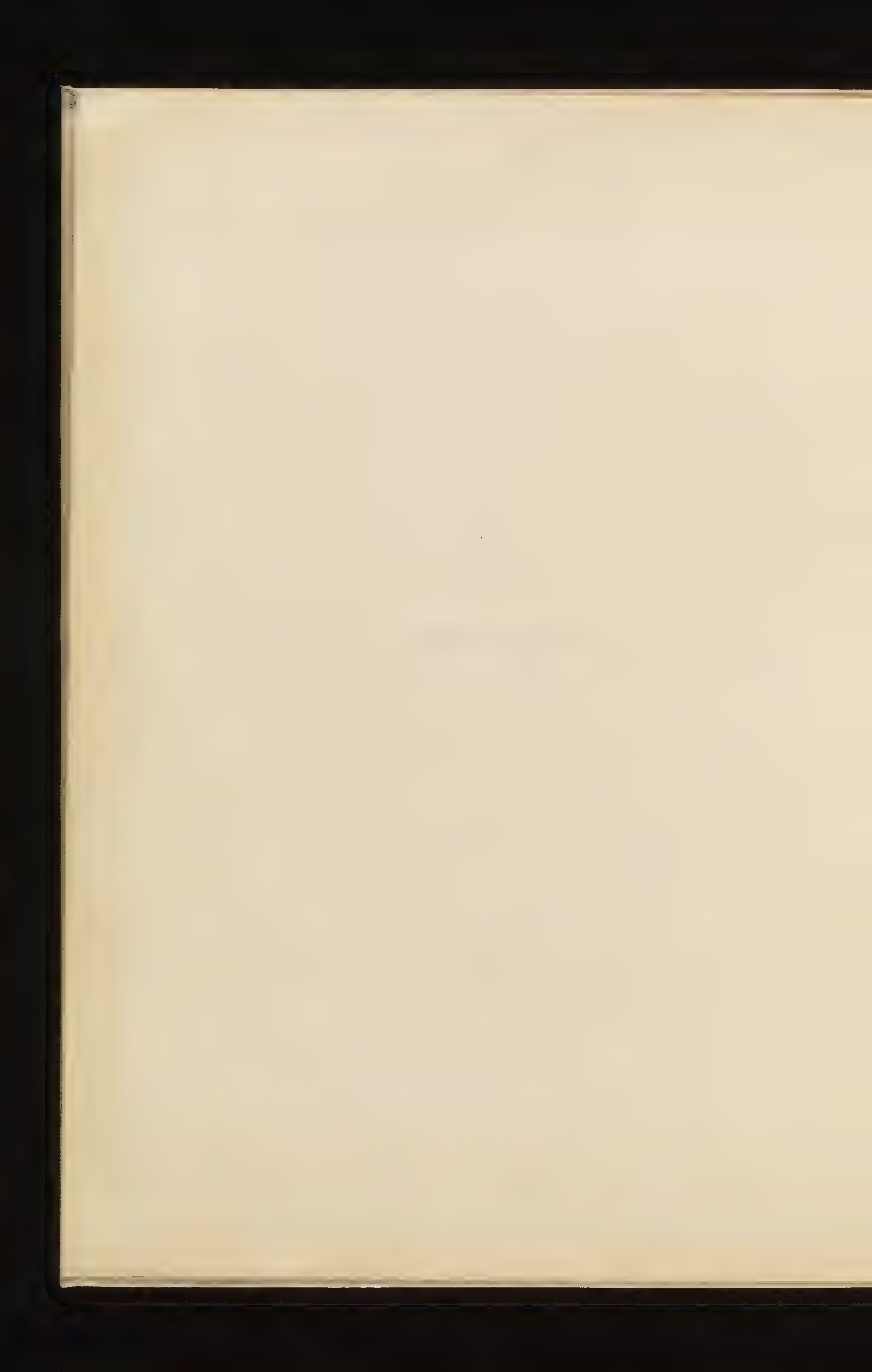
An seinen Liebling

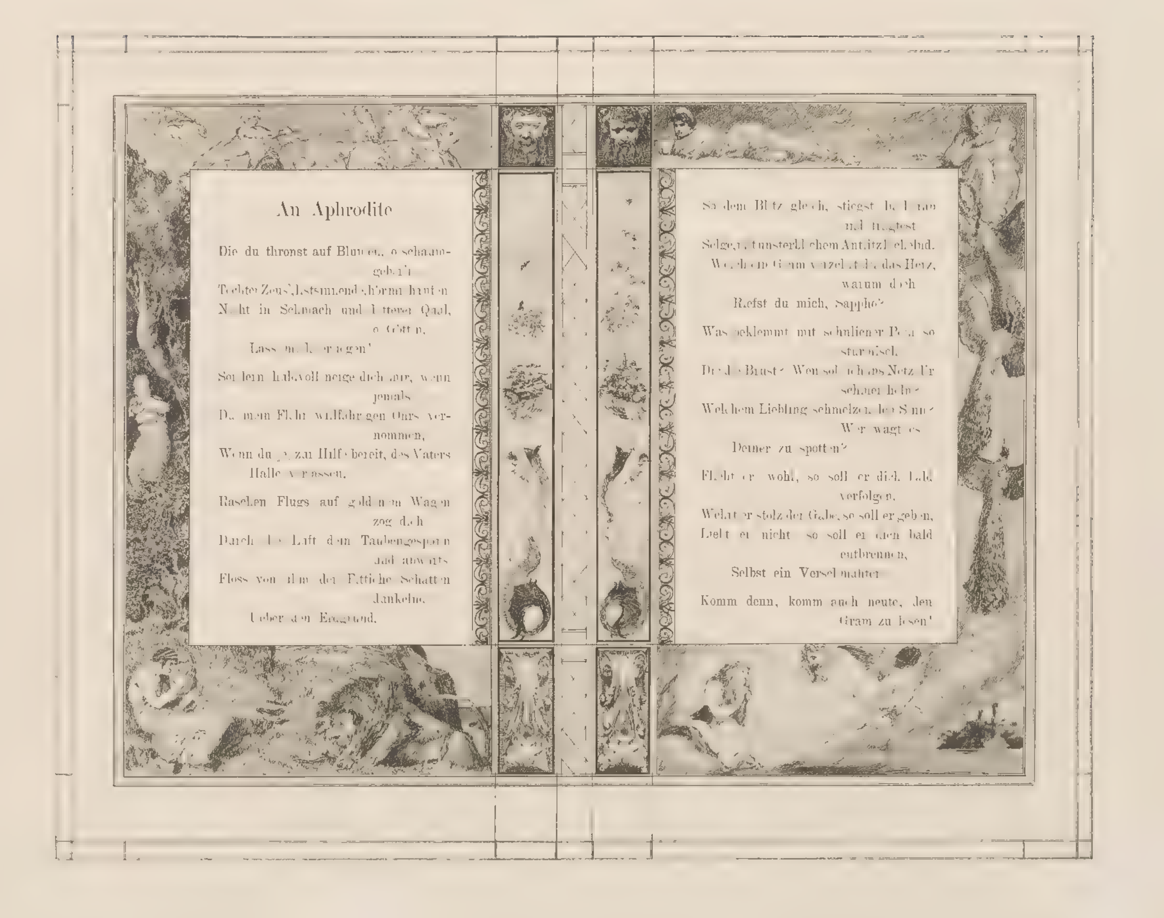
Knabe du mit dem Mädchenblick
Dich verlang' ich, doch hörst du nicht,
Merkst nicht, wie du die Seele mir
Sanft am Zügel dahinlenkst.



No II

AN APHRODITE. SAPPHO





An Aphrodite

Die du thronst auf Blumen, o schaumgeborne
Tochter Zeus', listsinnende, [illegible]
Nicht in Schmach und bitterer Qual, o Göttin,
Lass mich erliegen!

Sei denn huldvoll, neige dich mir, wenn jemals
Du mein Flehn willfährigen Ohrs vernommen,
Wenn du je, zu Hilfe bereit, des Vaters
Halle verlassen.

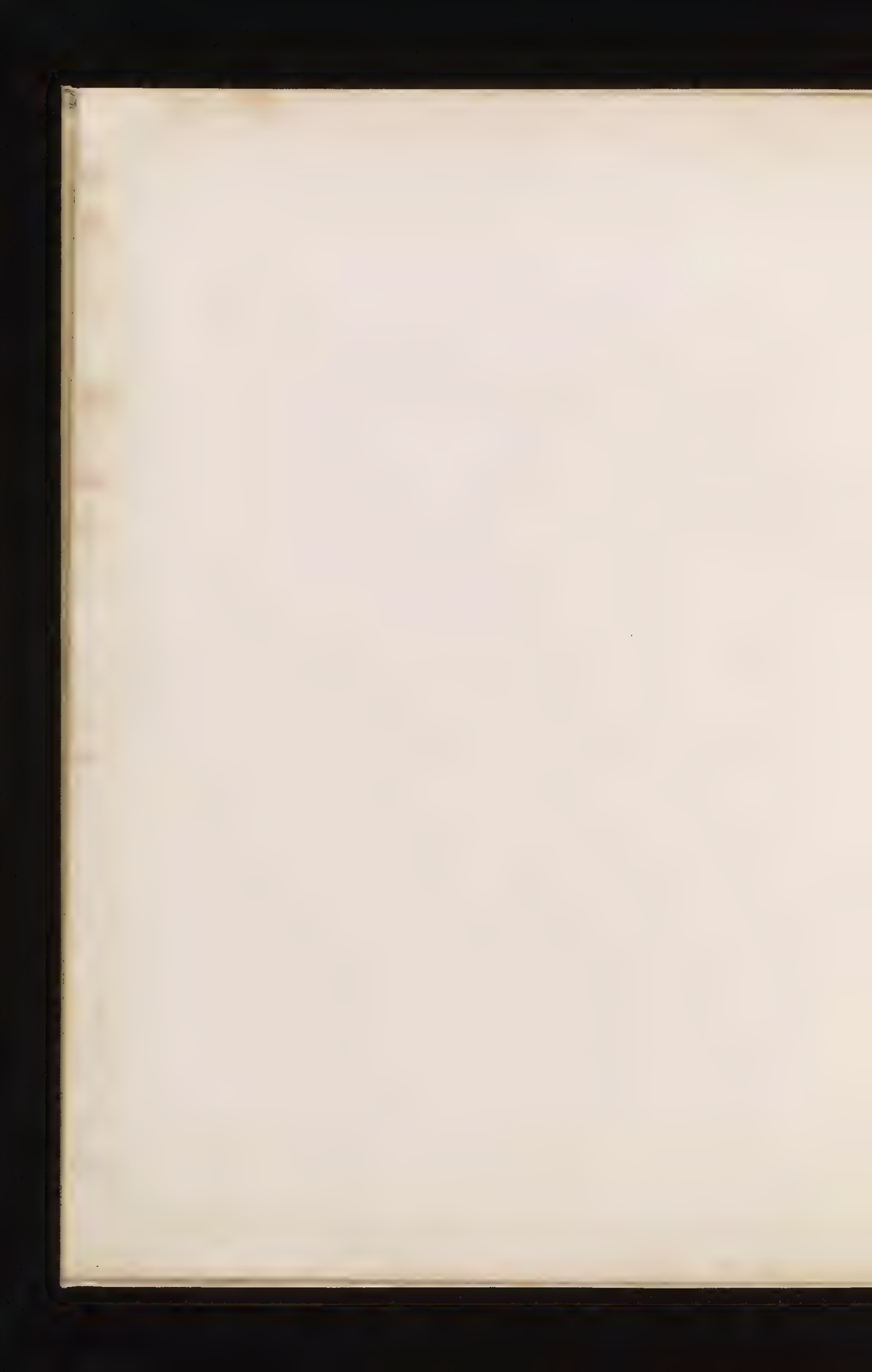
Raschen Flugs auf goldenem Wagen zog dich
Durch die Luft dein Taubengespann und abwärts
Floss von ihm der Fittiche Schatten dunkelnd
Ueber den Erdgrund.

So, dem Blitz gleich, stiegst du herab und fragtest
Selig, unsterblichem Antlitz lächelnd:
Welch ein Gram verzehrt dir das Herz, warum doch
Riefst du mich, Sappho?

Was beklemmt mit schmählicher Pein so stürmisch
Dir die Brust? Wen soll ich ins Netz dir schmeicheln?
Welchem Liebling schmelzen die Sinne? Wer wagt es
Deiner zu spotten?

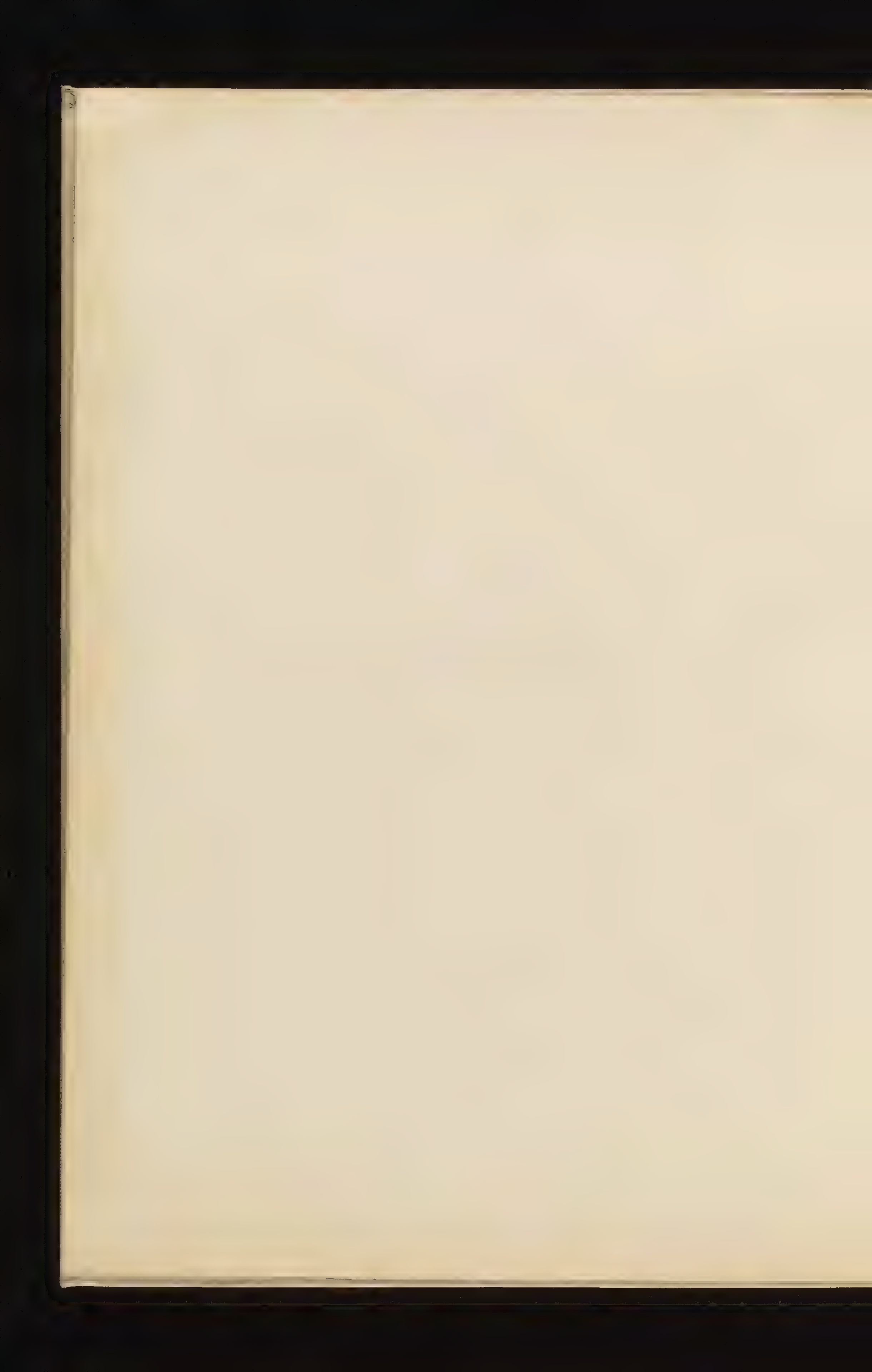
Flieht er wohl, so soll er dich bald verfolgen,
Weist er stolz die Gabe, so soll er geben,
Liebt er nicht, so soll er [illegible] bald entbrennen,
Selbst ein Verschmähter.

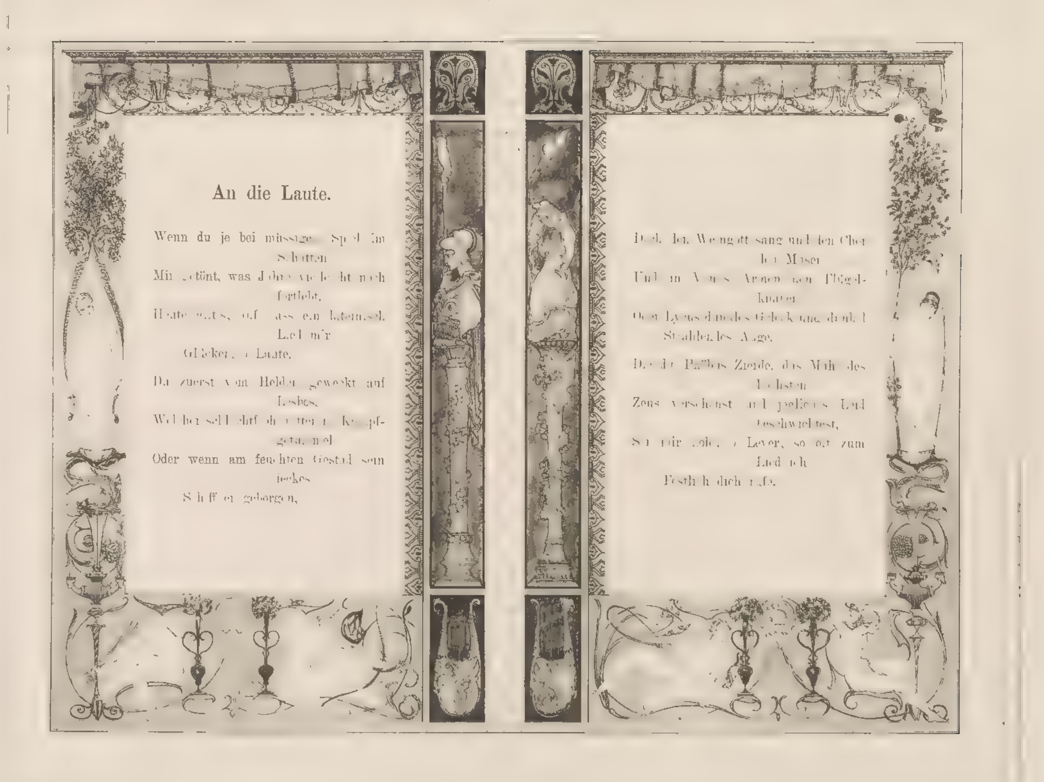
Komm denn, komm auch heute, den Gram zu lösen!



No. III

AN DIE LAUTE. HORAZ





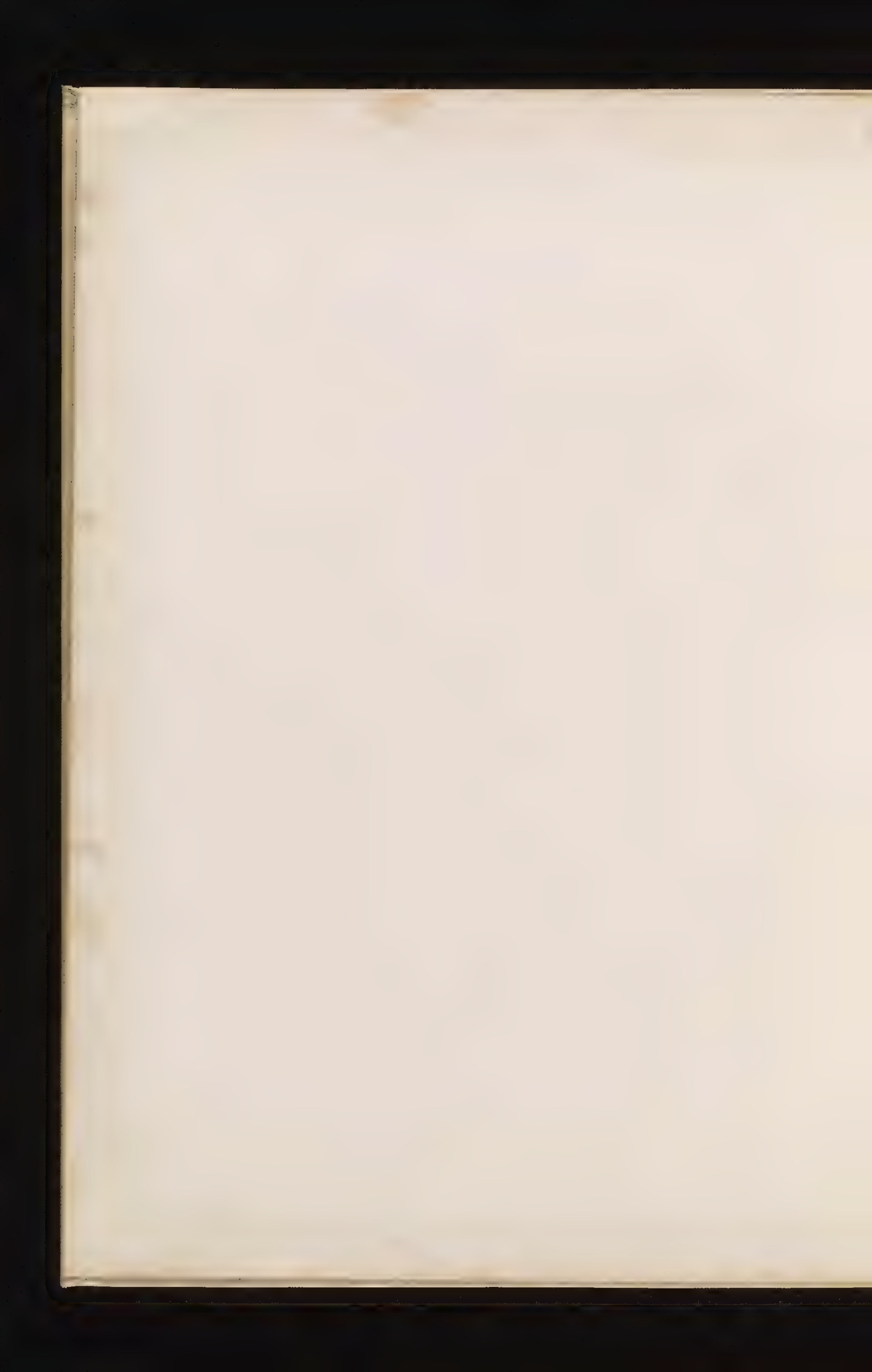
An die Laute.

Wenn du je bei müssigem Spiel im Schatten
Mir getönt, was Jahre vielleicht noch fortlebt,
Heute wohlan, auf! lass ein lateinisch Lied mir
Klingen, o Laute.

Du zuerst vom Helden geweckt auf Lesbos,
Welcher selbst [illegible] Kampf-getümmel
Oder wenn am feuchten Gestad sein leckes
Schiff er geborgen,

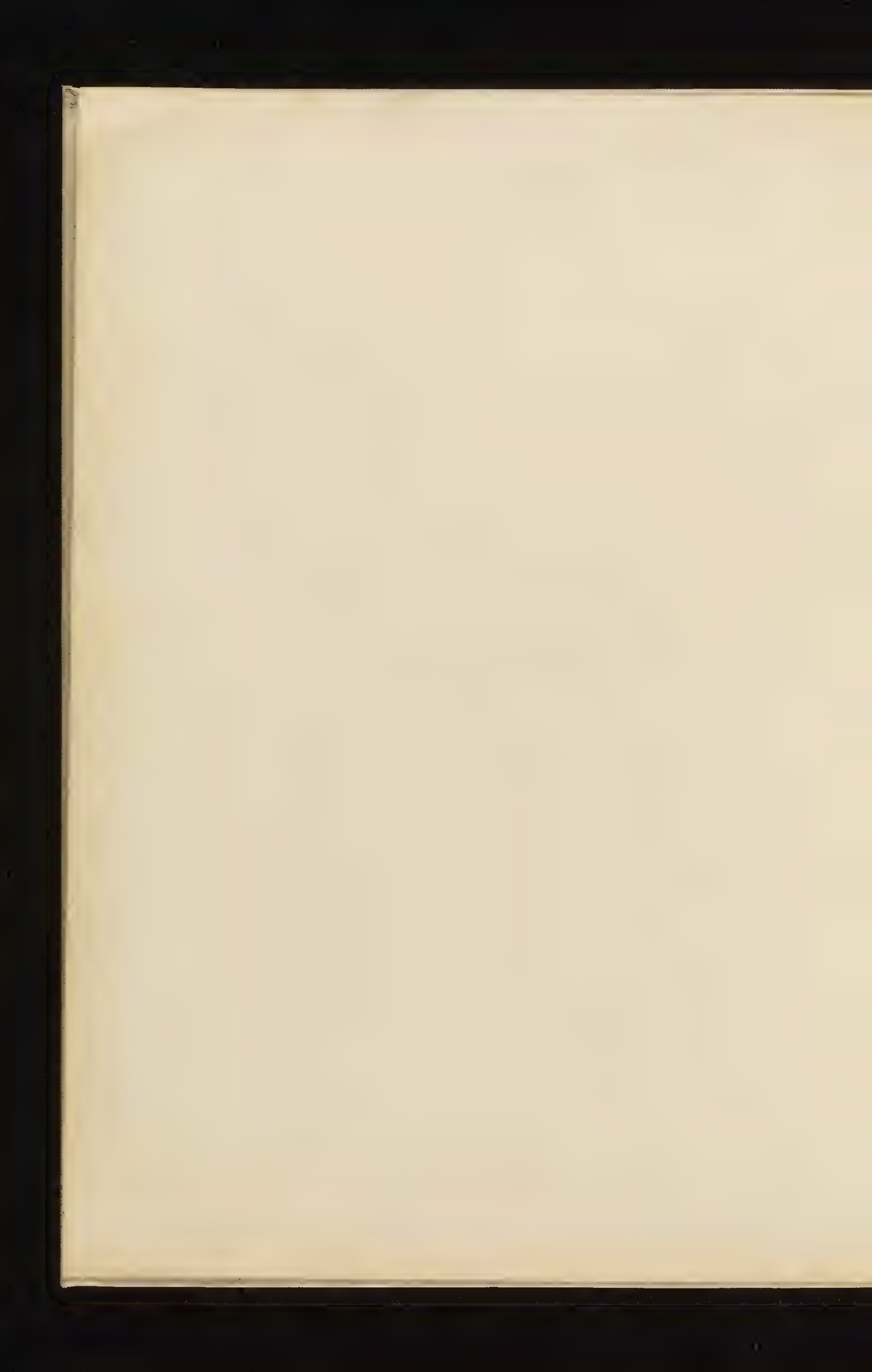
Doch den Weingott sang und den Chor der Musen
Und in Venus Armen den Flügelknaben
Oder Lycus dunkles Gelock und dunkel
Strahlendes Auge.

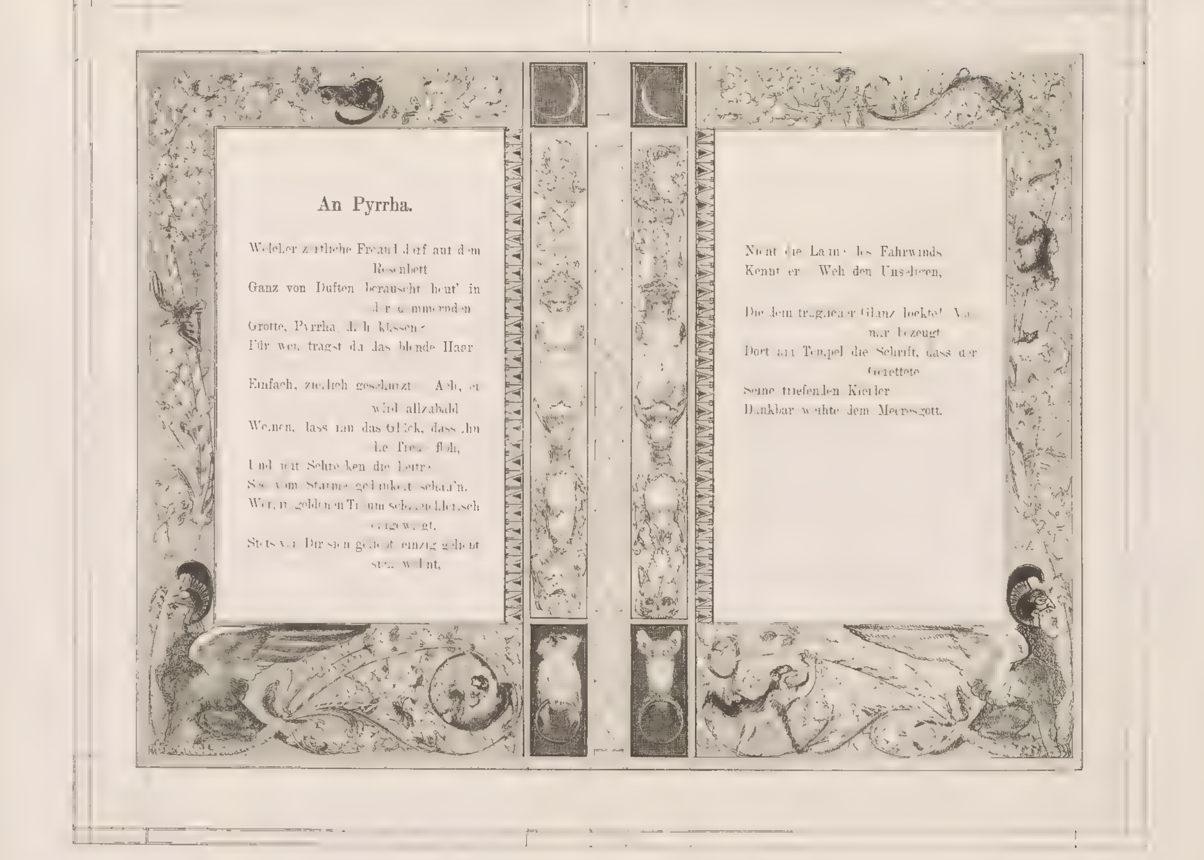
Du des Phöbus Zierde, das Mahl des Höchsten
Zeus verschönst und jegliches Leid beschwichtest,
Sei mir hold, o Leyer, so oft zum Lied ich
Festlich dich rufe.



No IV

AN PYRRHA. HORAZ





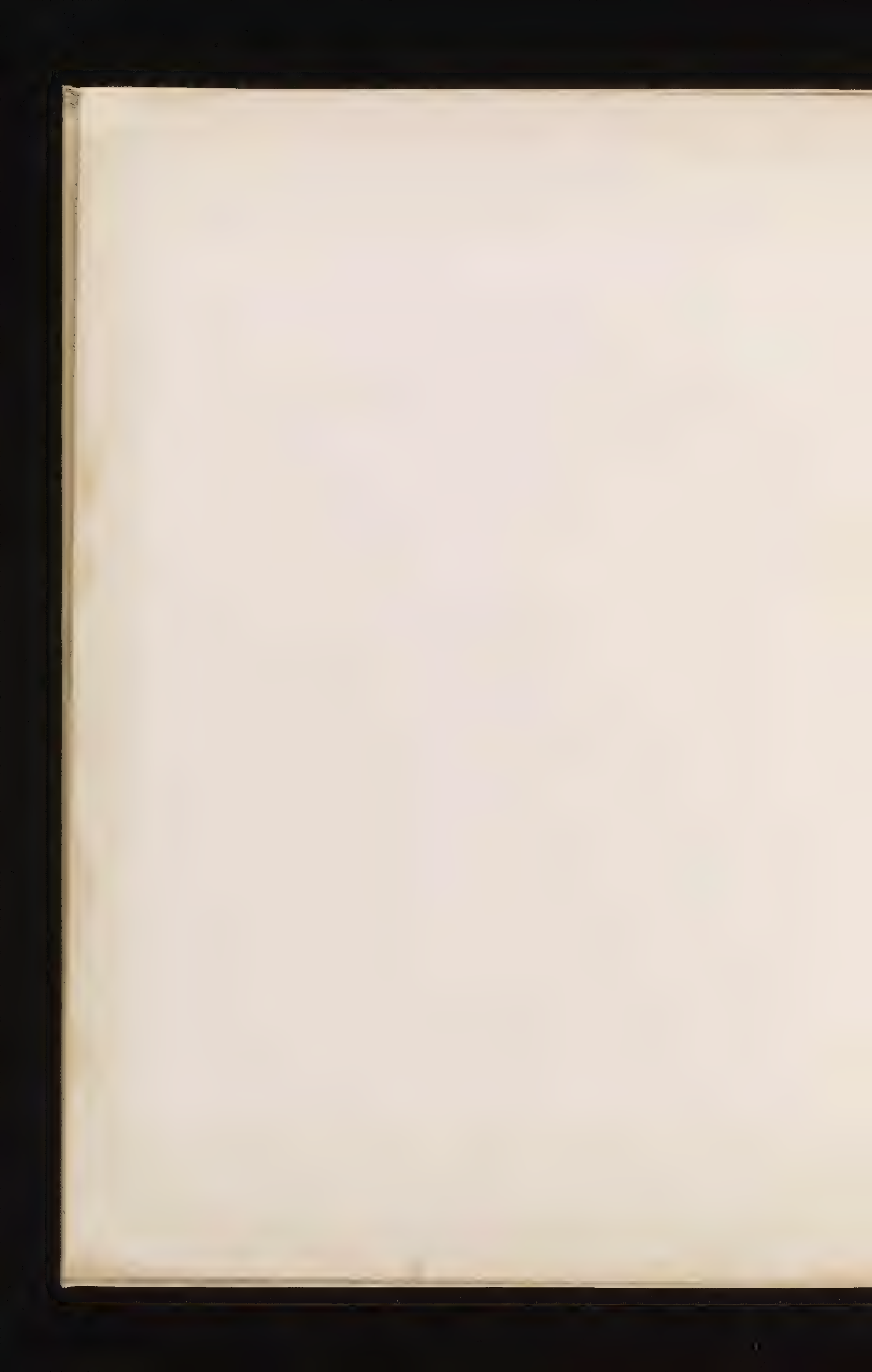
An Pyrrha.

Welcher zärtliche Freund darf auf dem Rosenbett
Ganz von Düften berauscht heut' in der dämmernden
Grotte, Pyrrha, dich küssen?
Für wen trägst du das blonde Haar

Einfach, zierlich geschmückt? Ach, er wird allzubald
Weinen, dass ihm das Glück, dass ihn die Treue floh,
Und mit Schrecken die Lüfte
Sie vom Sturme gedunkelt schau'n,
Wer, in goldenem Traum schwärmerisch eingewiegt,
Stets von Dir sich geliebt, einzig geliebt sich wähnt,

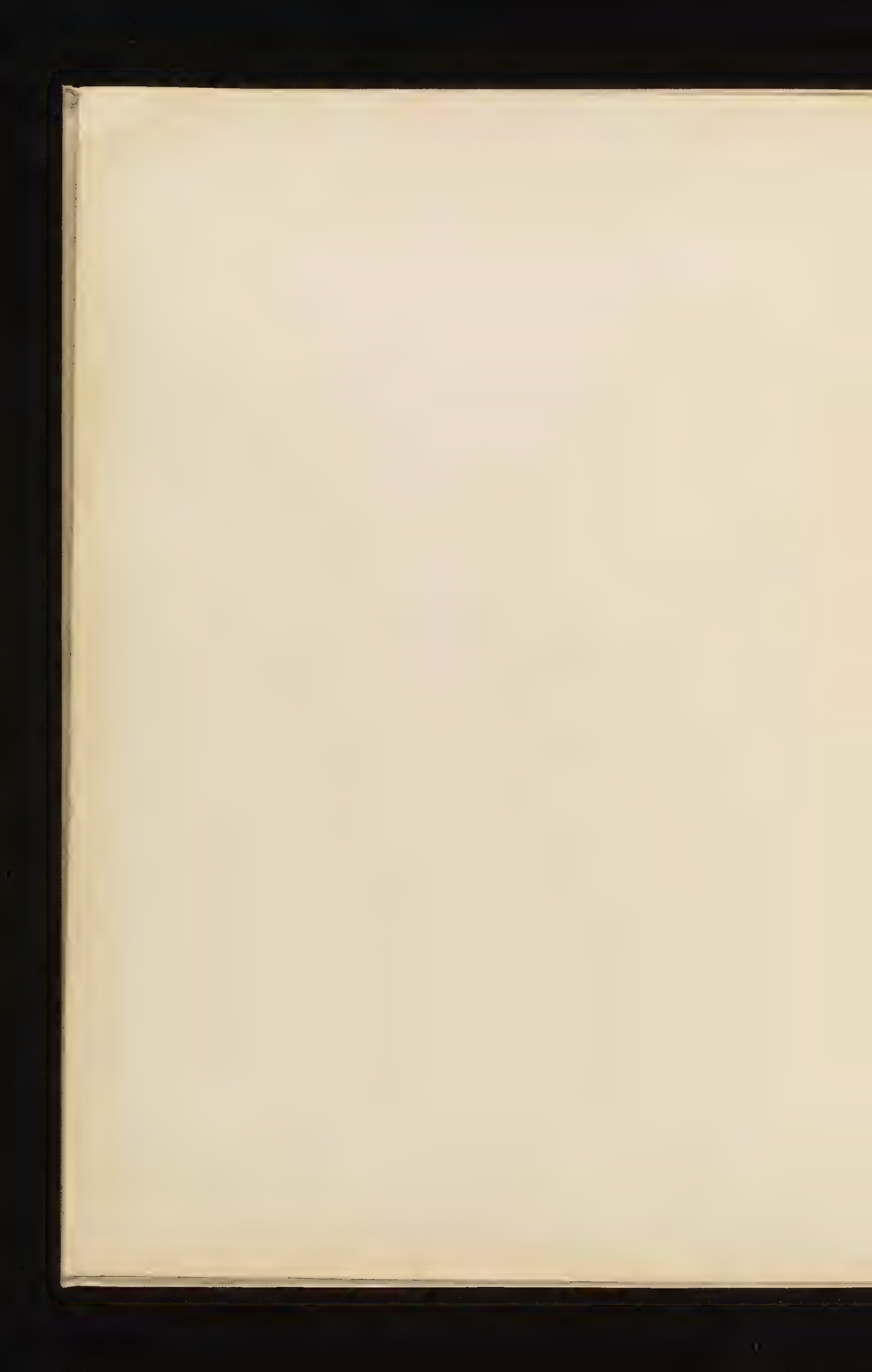
Nicht die Launen des Fahrwinds
Kennt er. Weh den Unseligen,

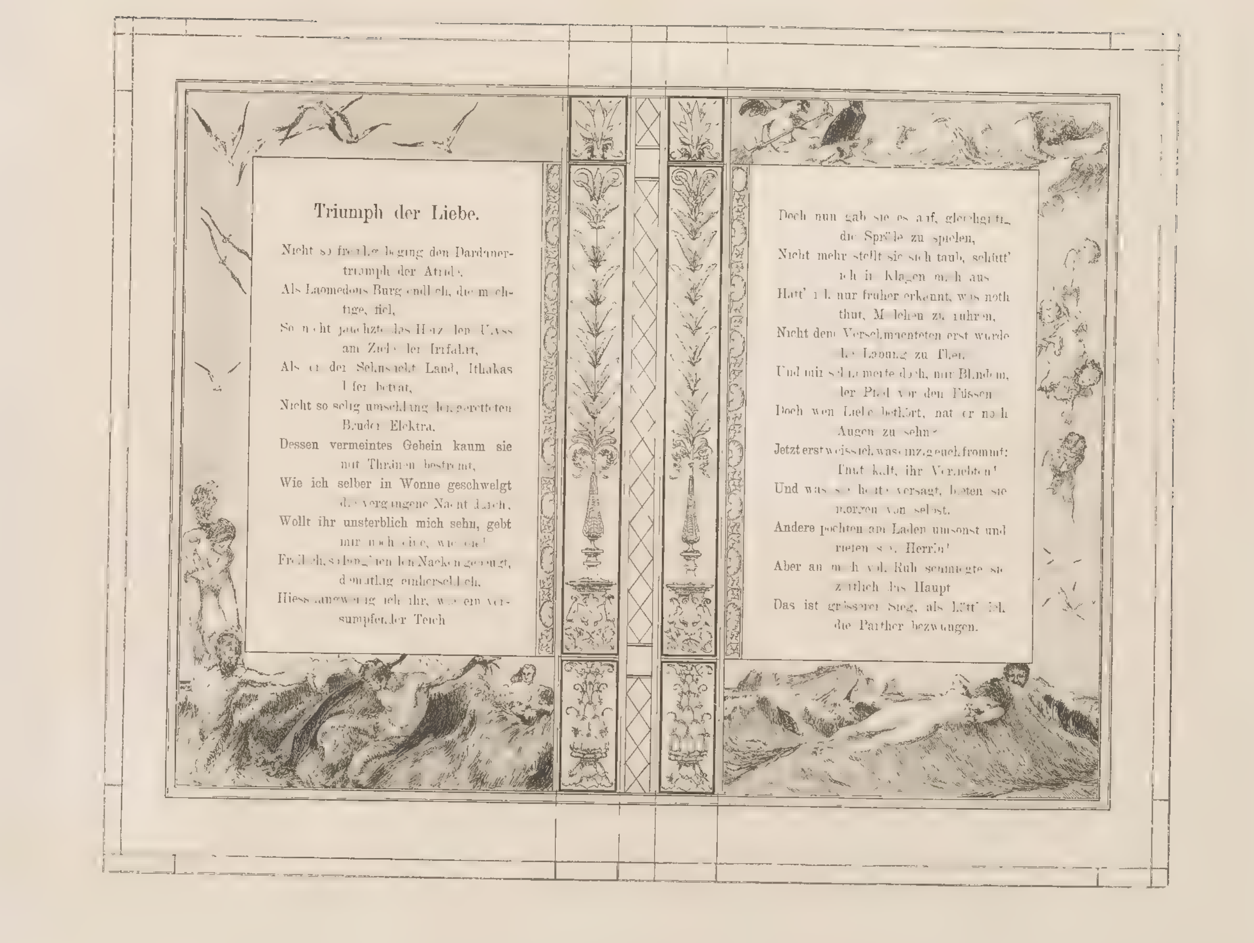
Die dein trügerischer Glanz lockte! Von mir bezeugt
Dort am Tempel die Schrift, dass der Gerettete
Seine triefenden Kleider
Dankbar weihte dem Meeresgott.



No V

TRIUMPH DER LIEBE. PROPERZ

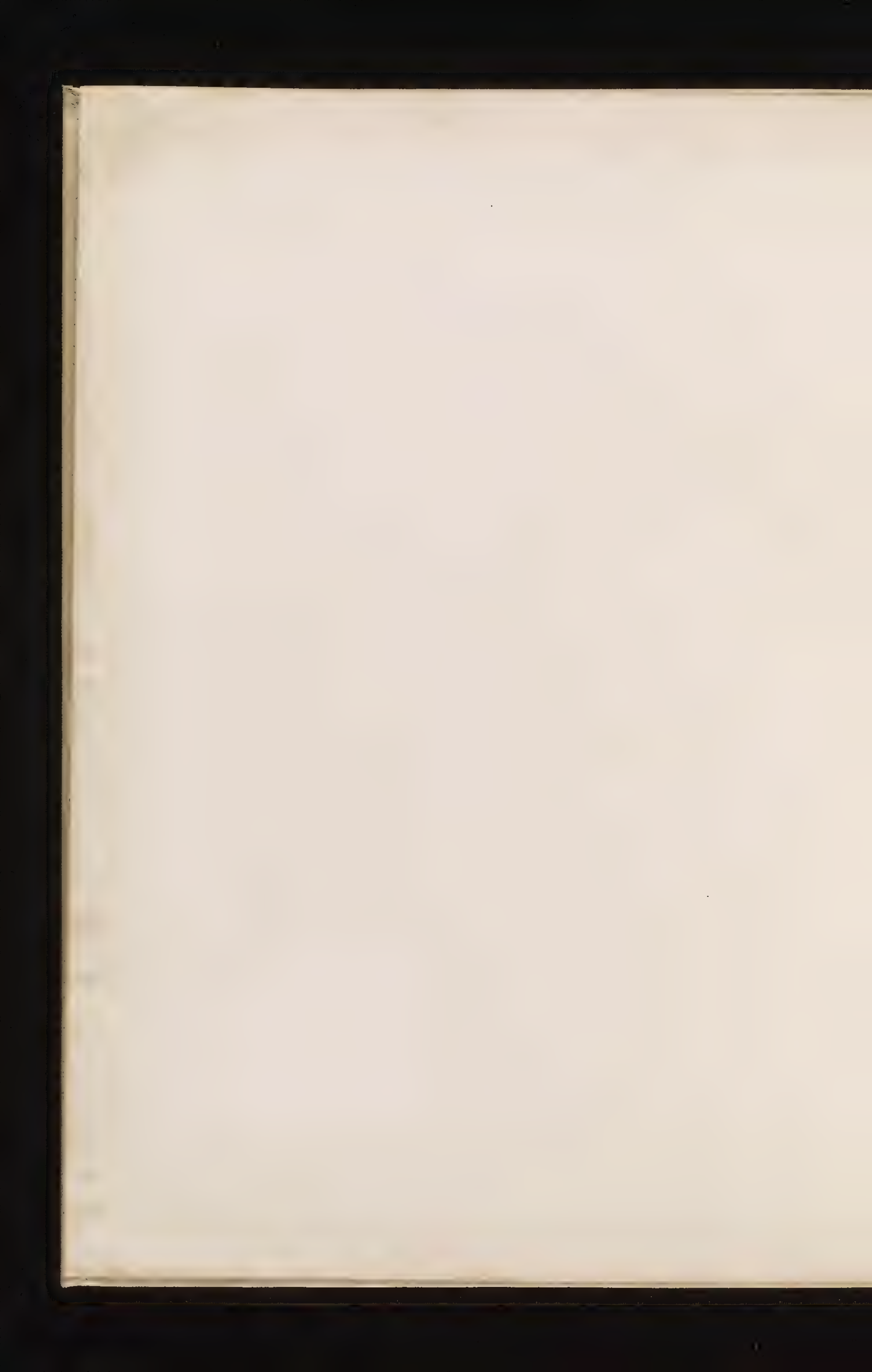




Triumph der Liebe.

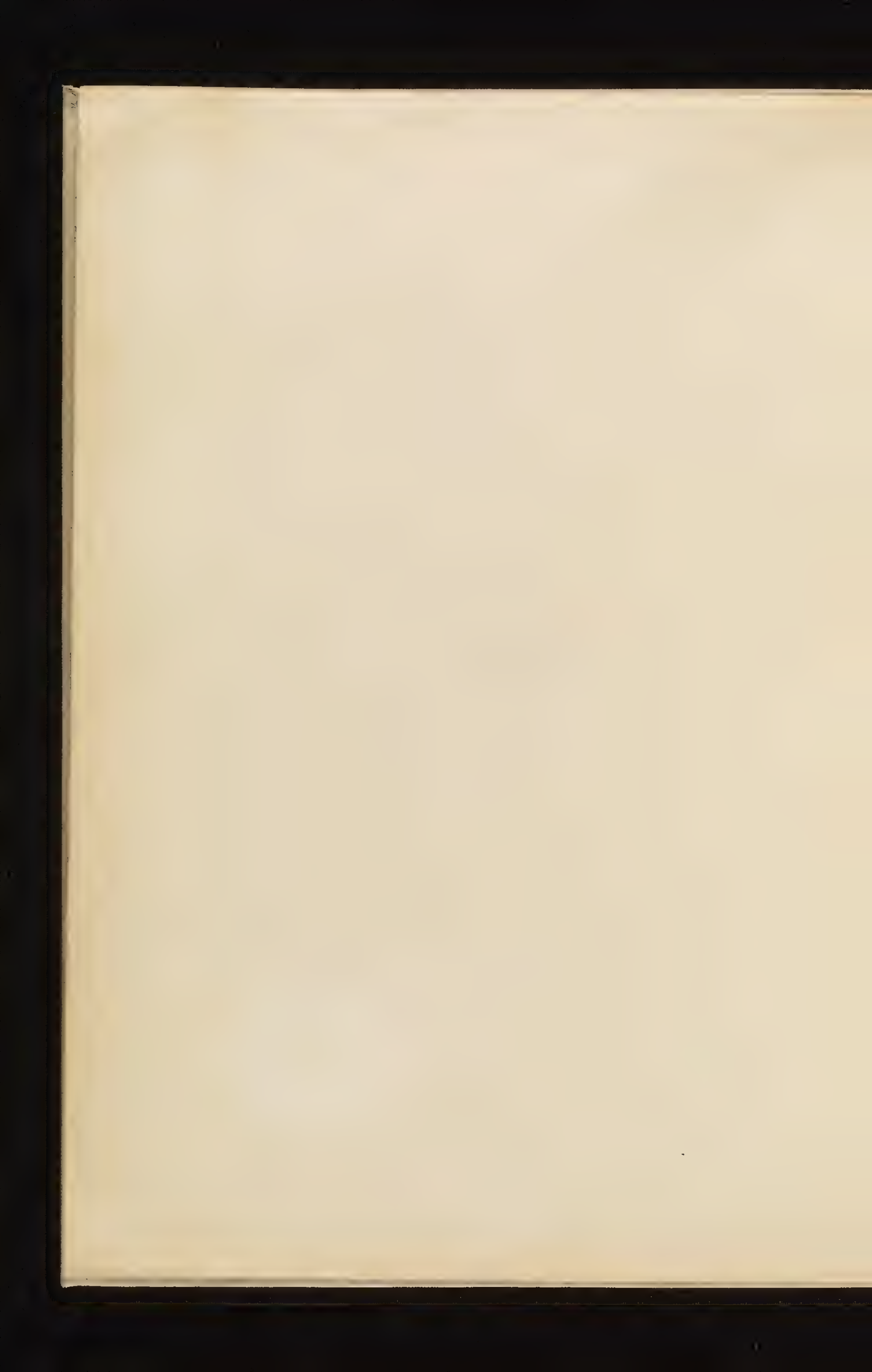
Nicht so freudig beging den Dardanertriumph der Atride,
Als Laomedons Burg endlich, die mächtige, fiel,
So nicht jauchzte das Herz dem Ulyss am Ziele der Irrfahrt,
Als er der Sehnsucht Land, Ithakas Ufer betrat,
Nicht so selig umschlang den geretteten Bruder Elektra,
Dessen vermeintes Gebein kaum sie mit Thränen beströmt,
Wie ich selber in Wonne geschwelgt die vergangene Nacht durch.
Wollt ihr unsterblich mich sehn, gebt mir noch eine, wie die!
Freilich, so lang' ich den Nacken gebeugt, demüthig einherschlich,
Hiess [illegible] ich ihr, wie ein versumpfender Teich.

Doch nun gab sie es auf, gleichgiltig die Spröde zu spielen,
Nicht mehr stellt sie sich taub, schütt' ich ihr Klagen mich aus.
Hätt' ich nur früher erkannt, was noth thut, Mädchen zu rühren,
Nicht dem Verschmachteten erst würde die Losung zu Theil.
Und mir schimmerte doch, mir Blindem, der Pfad vor den Füssen.
Doch wen Liebe bethört, hat er noch Augen zu sehn?
Jetzt erst weiss ich, was einzig euch frommt: Thut kalt, ihr Verliebten!
Und was sie heute versagt, bieten sie morgen von selbst.
Andere pochten am Laden umsonst und riefen sie „Herrin!"
Aber an mich voll Ruh schmiegte sie zärtlich das Haupt.
Das ist grösserer Sieg, als hätt' ich die Parther bezwungen.

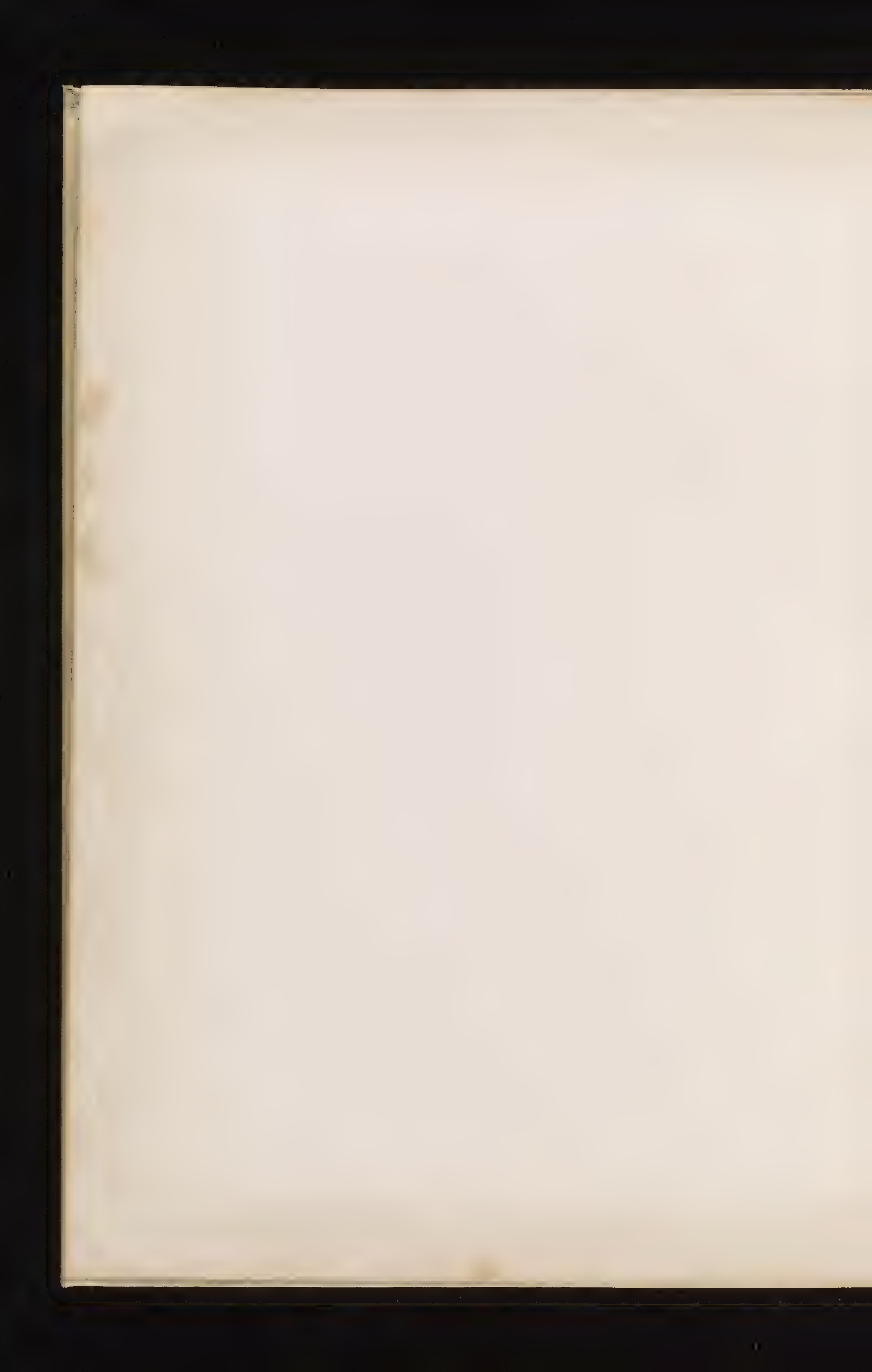


No. VI

ZIERLEISTEN



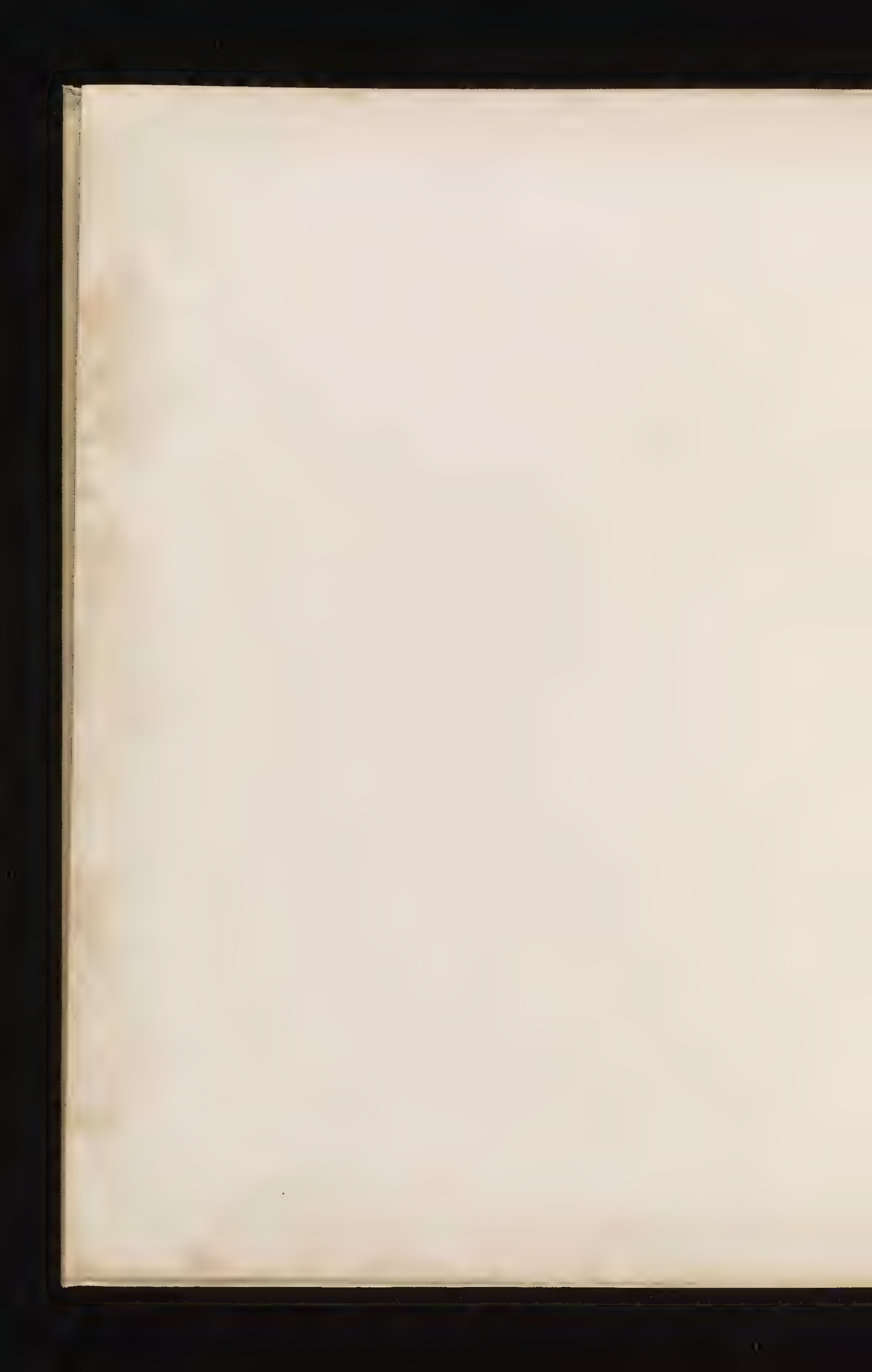




EINE LIEBE

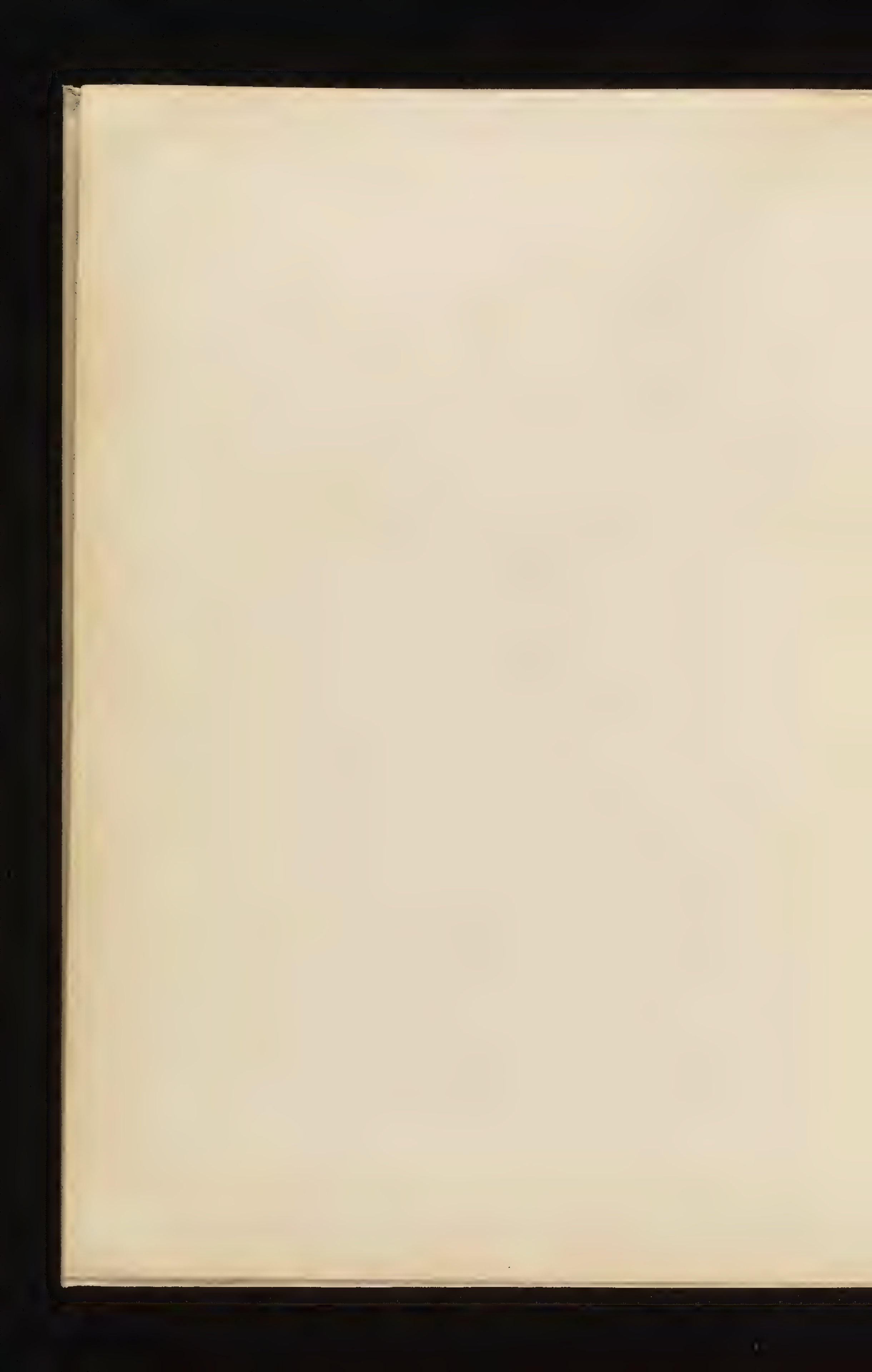
NACH RAD. OP. X

VERLAG UND EIGENTHUM DES KÜNSTLERS

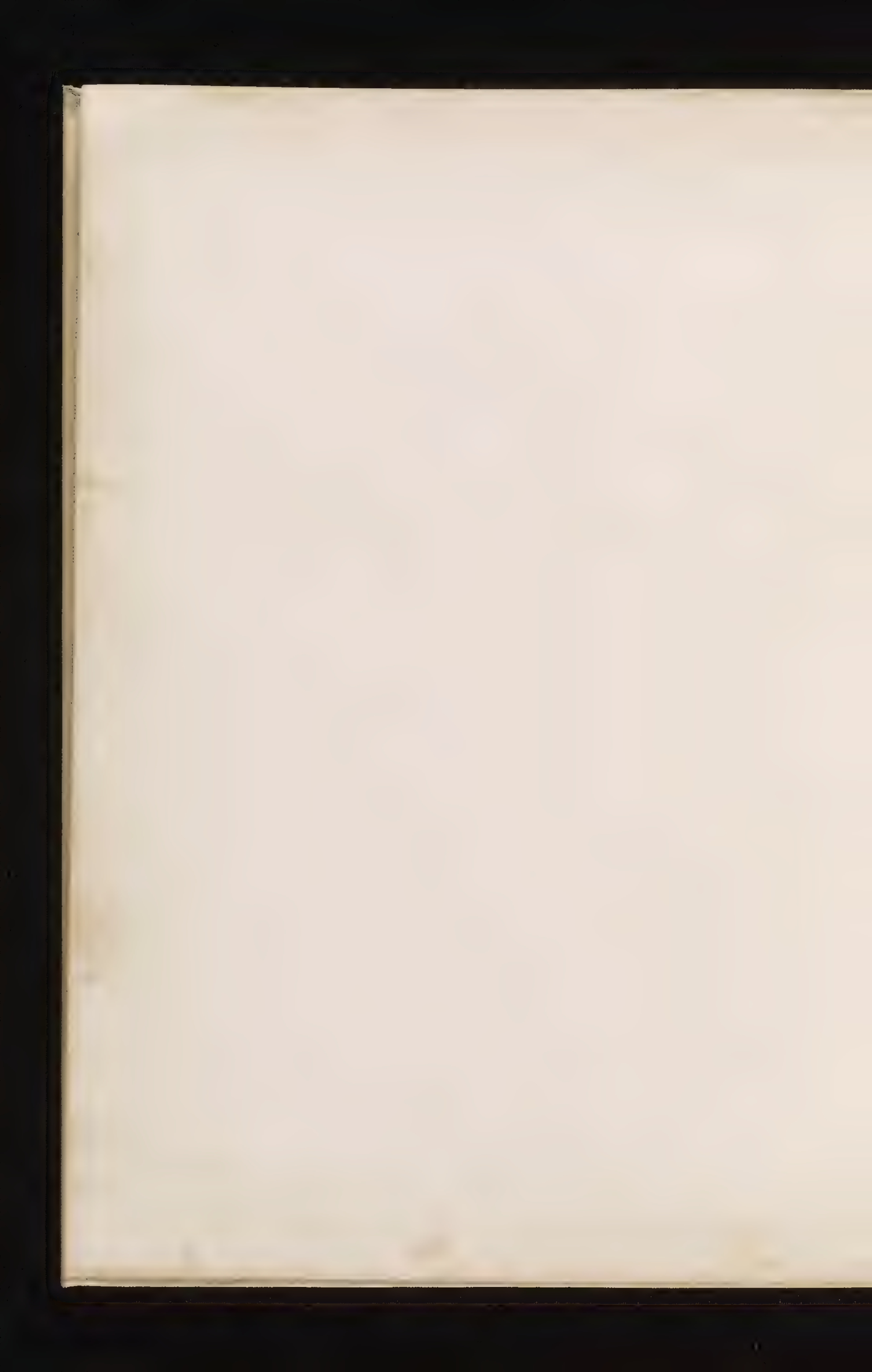


No. I

WIDMUNG

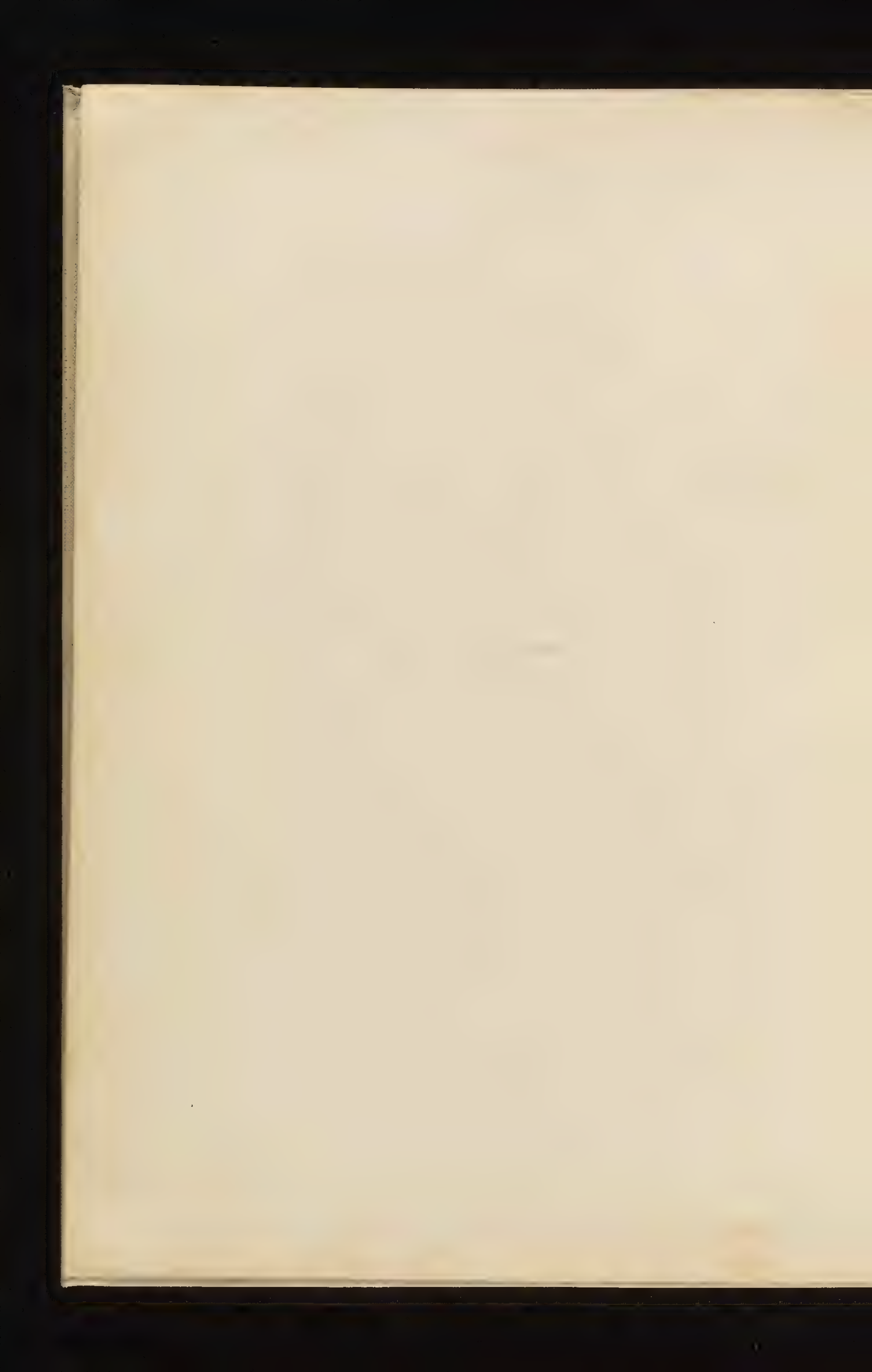



AN
ARNOLD BÖCKLIN

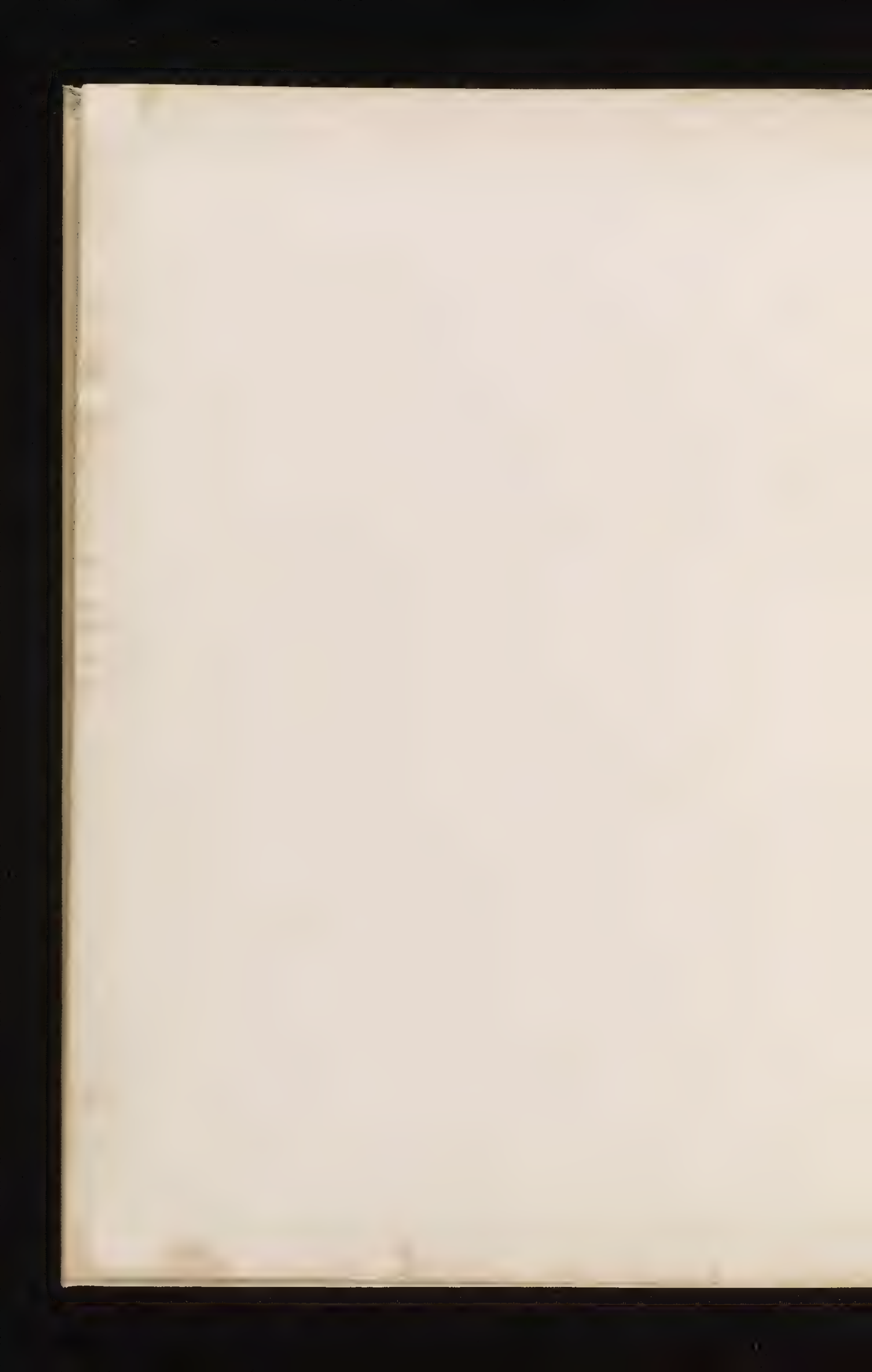


No II

IM WAGEN

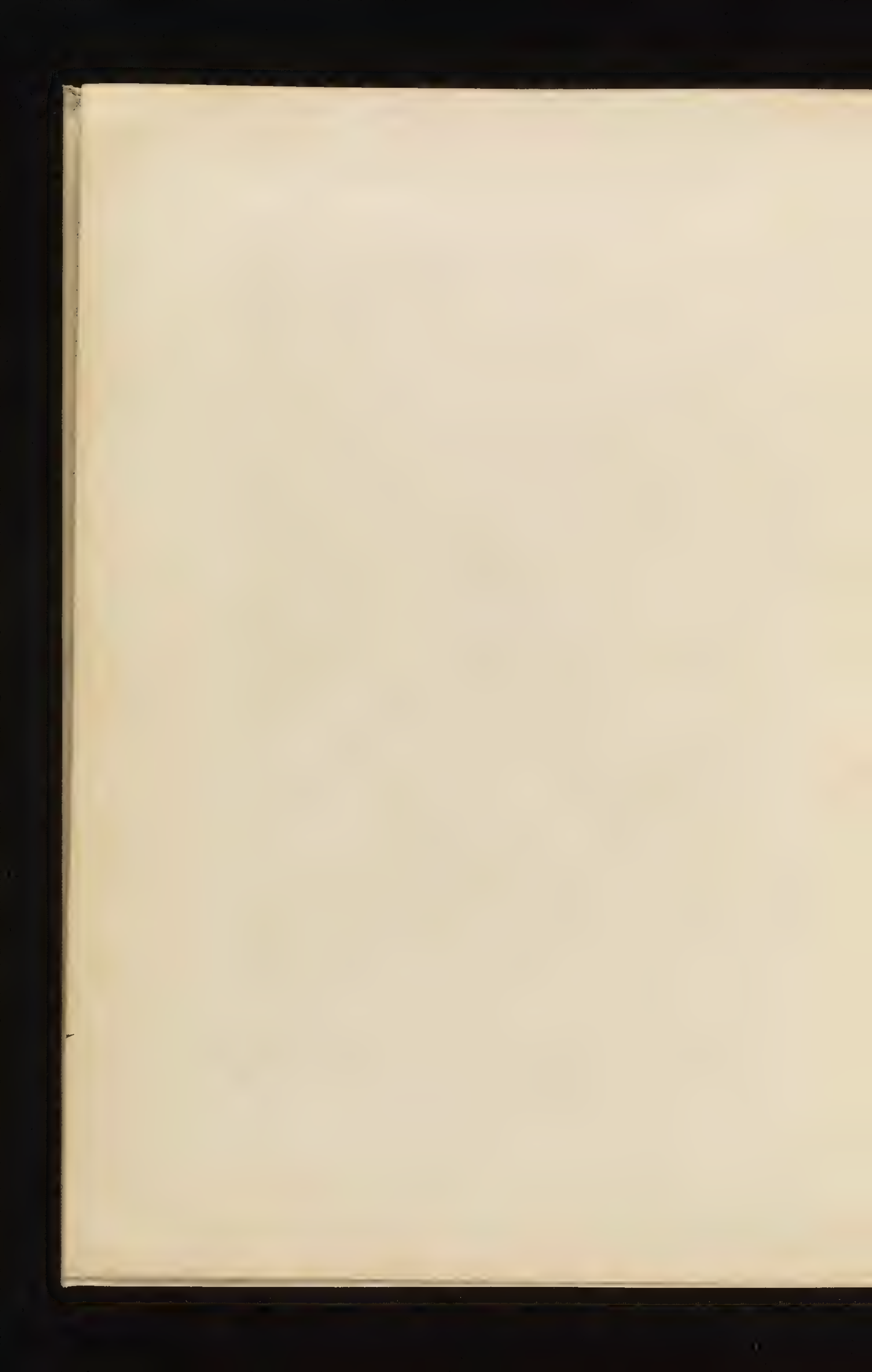




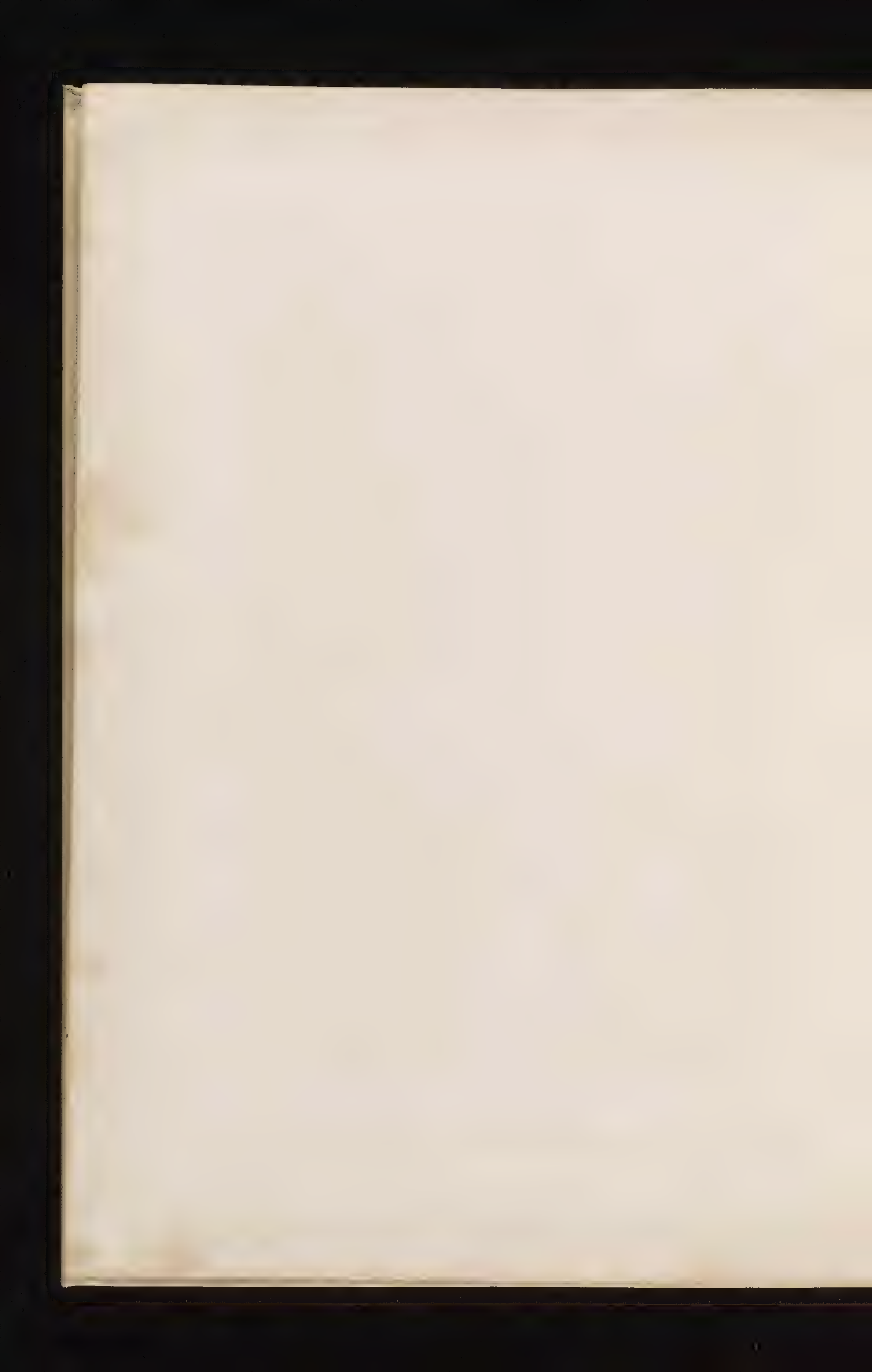


No. III

AM THOR

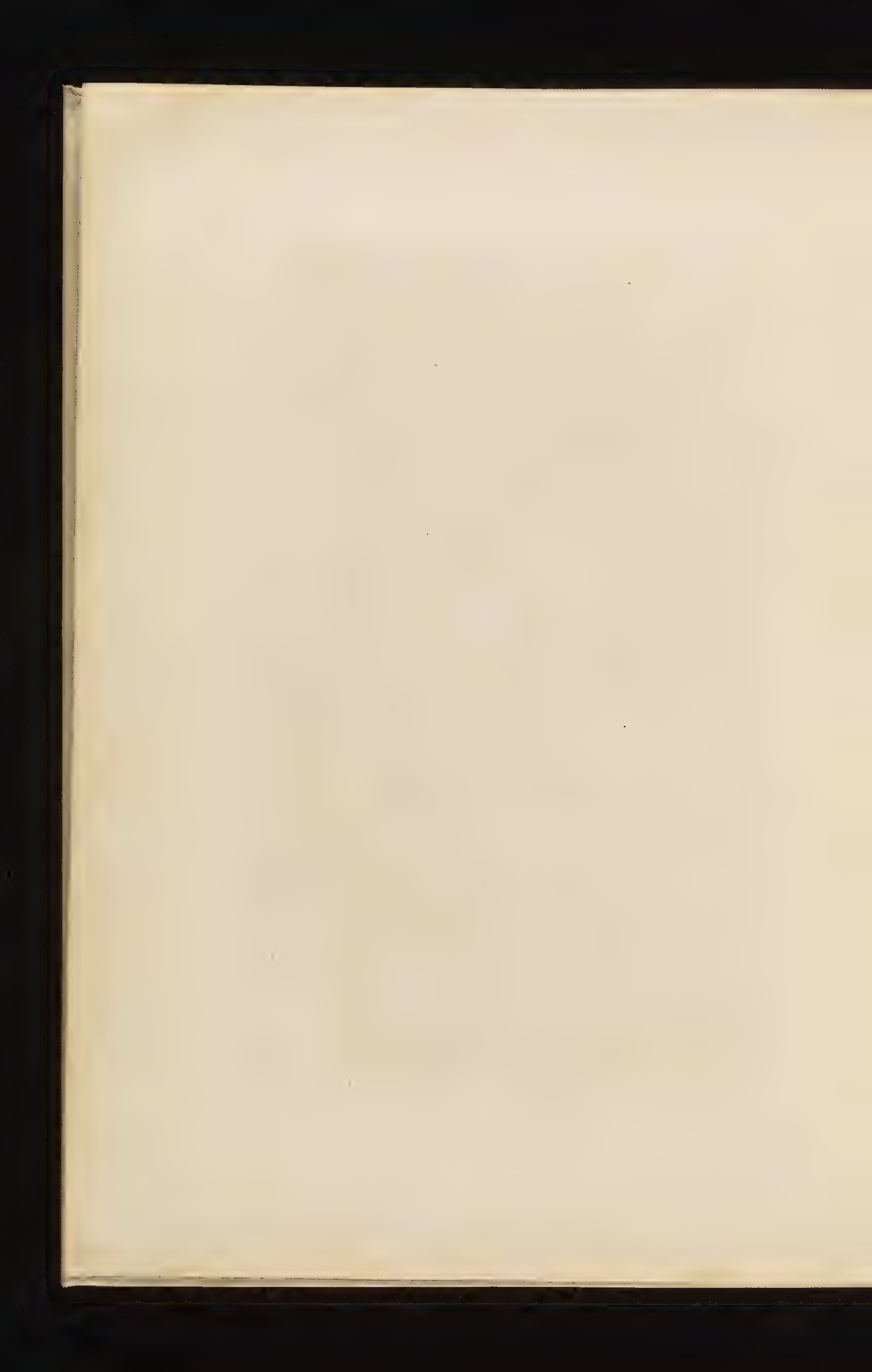




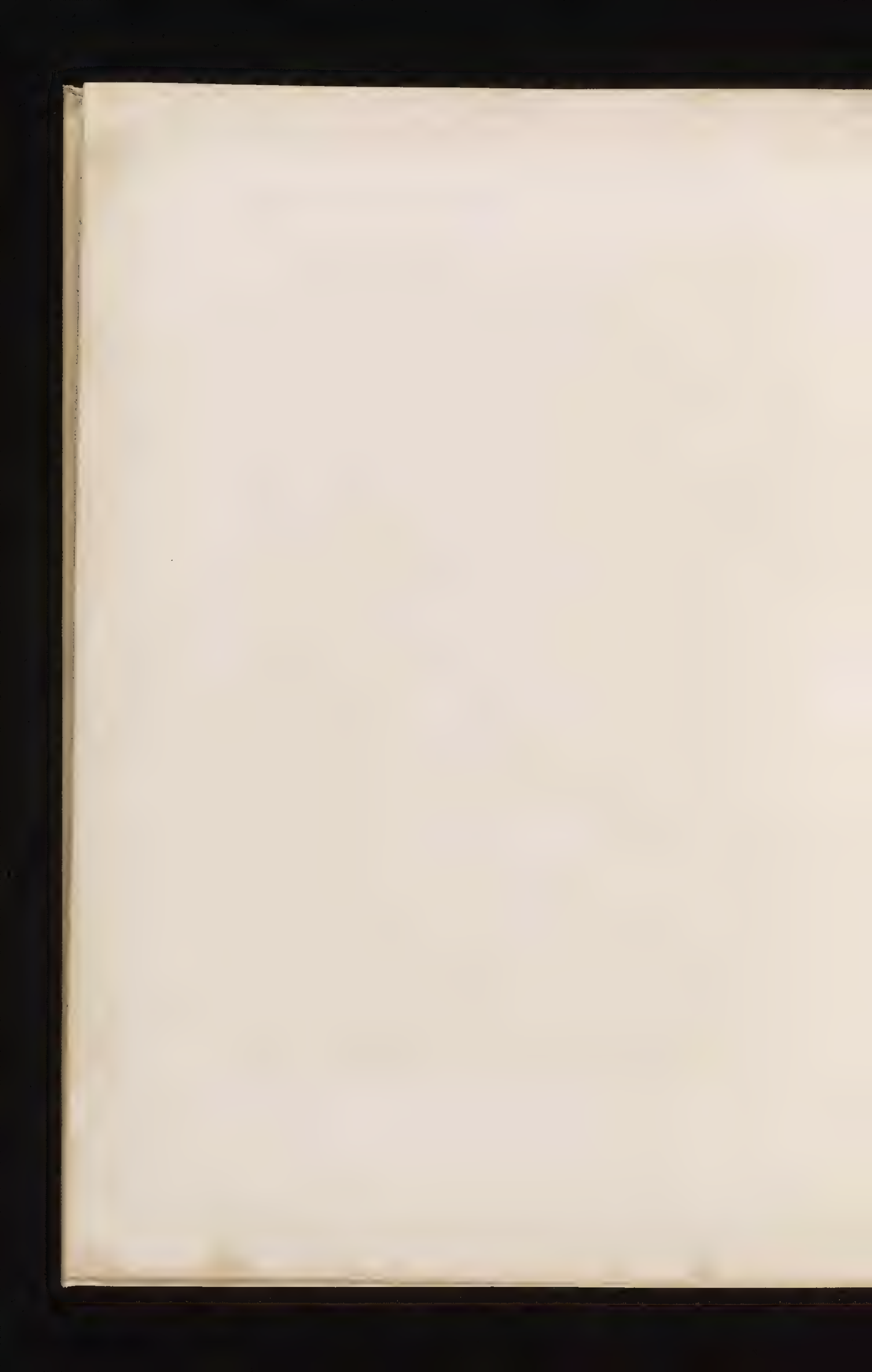


No IV

KUSS

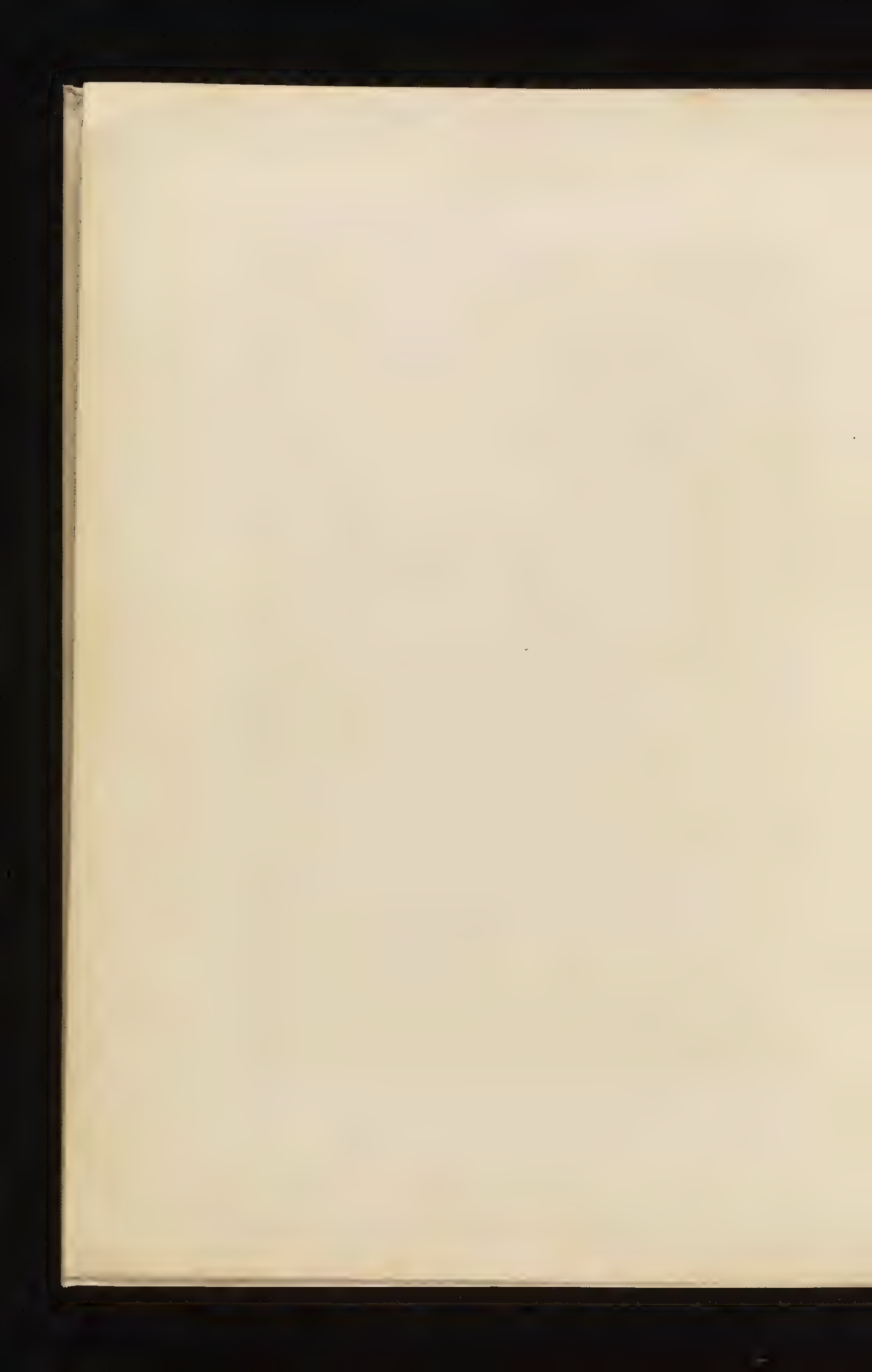




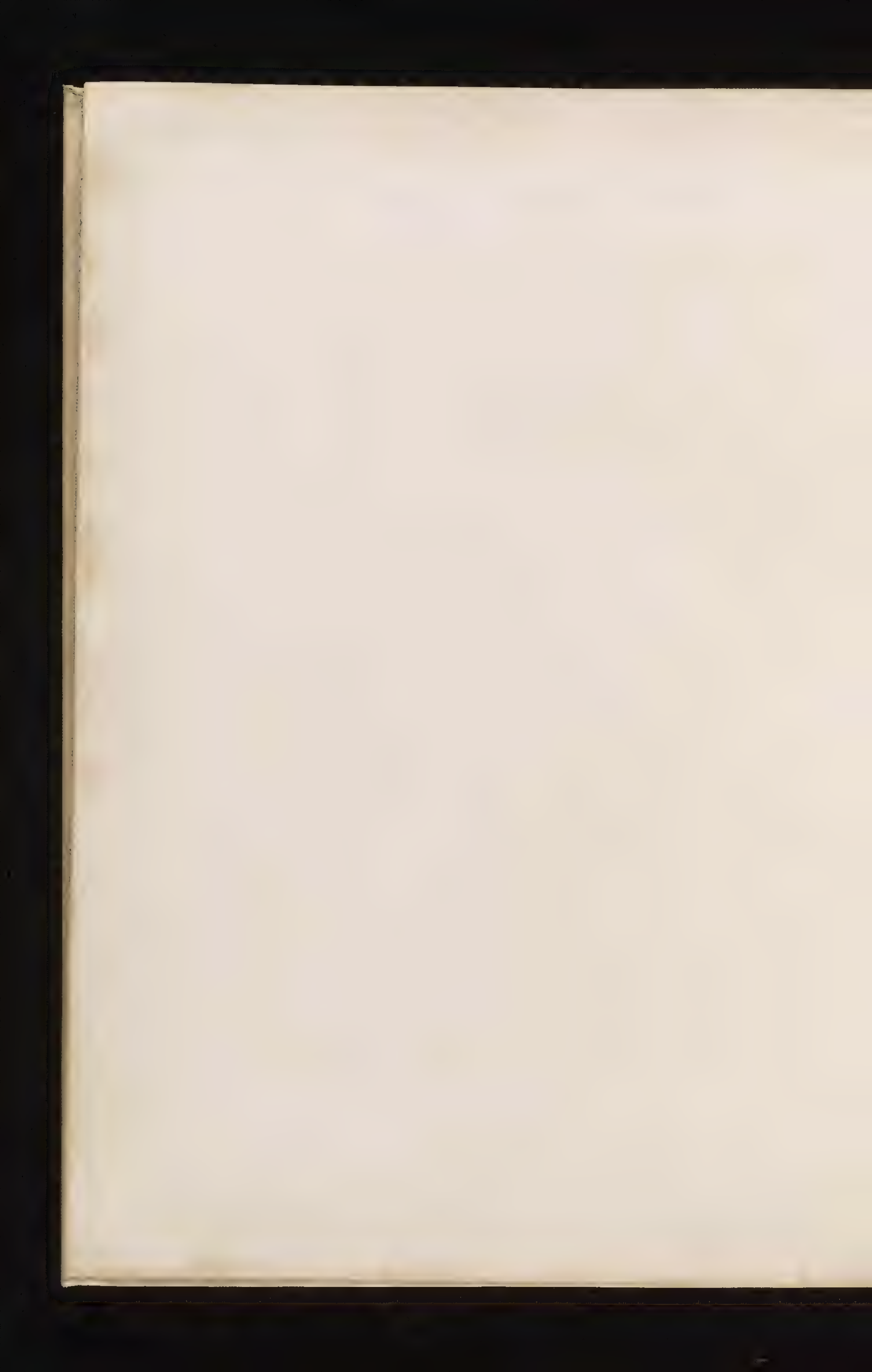


No V

NACHT

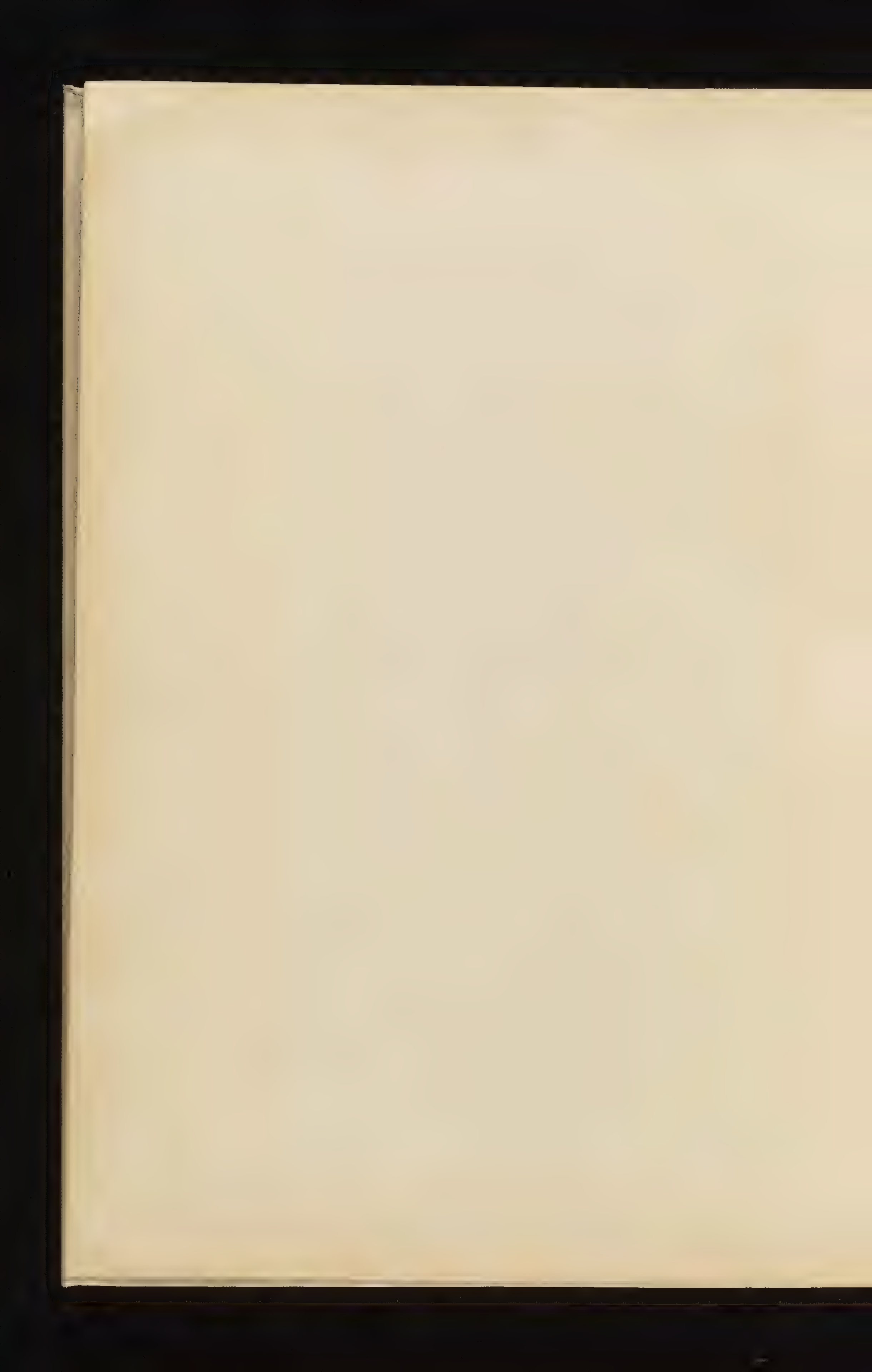


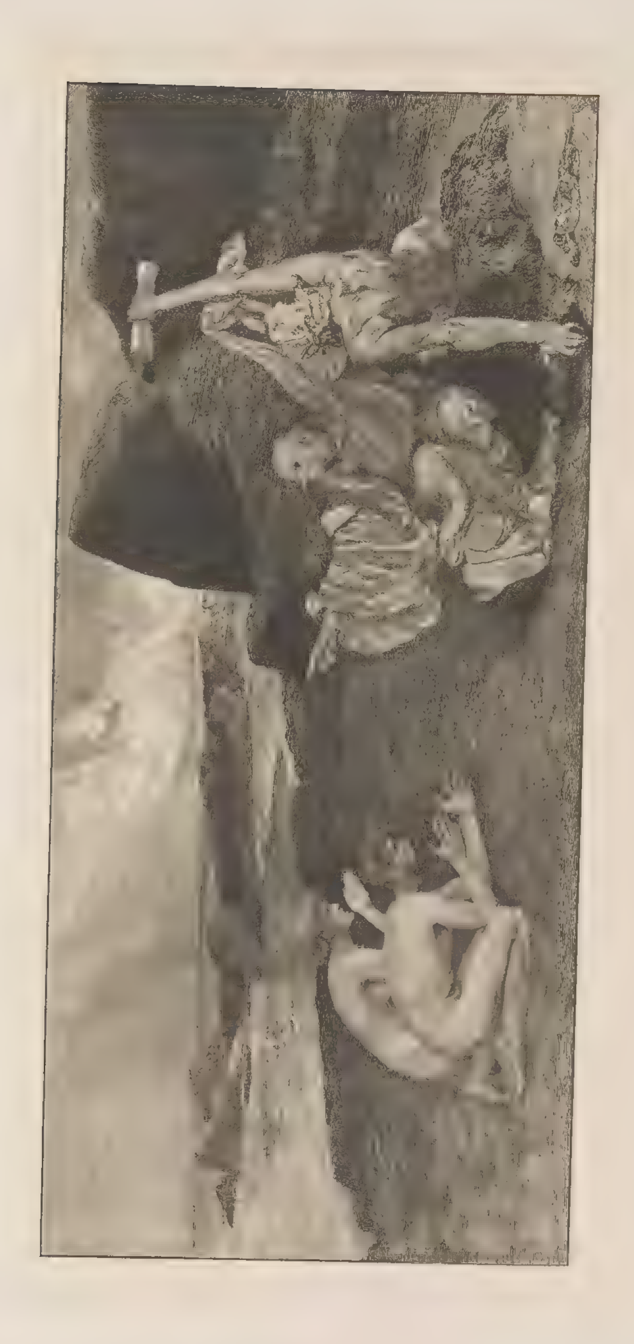


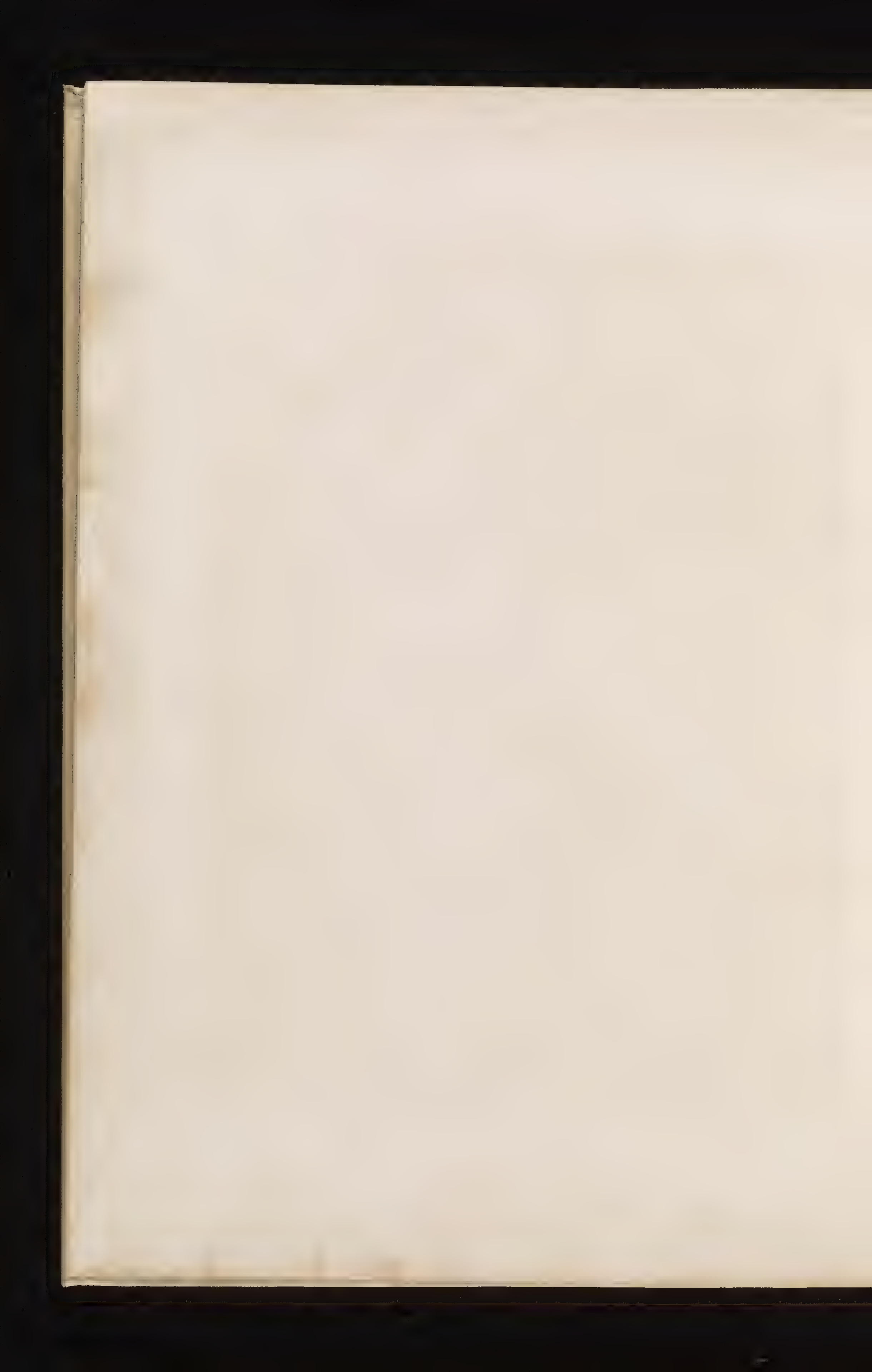


No. VI

ADAM UND EVA UND TOD UND TEUFEL

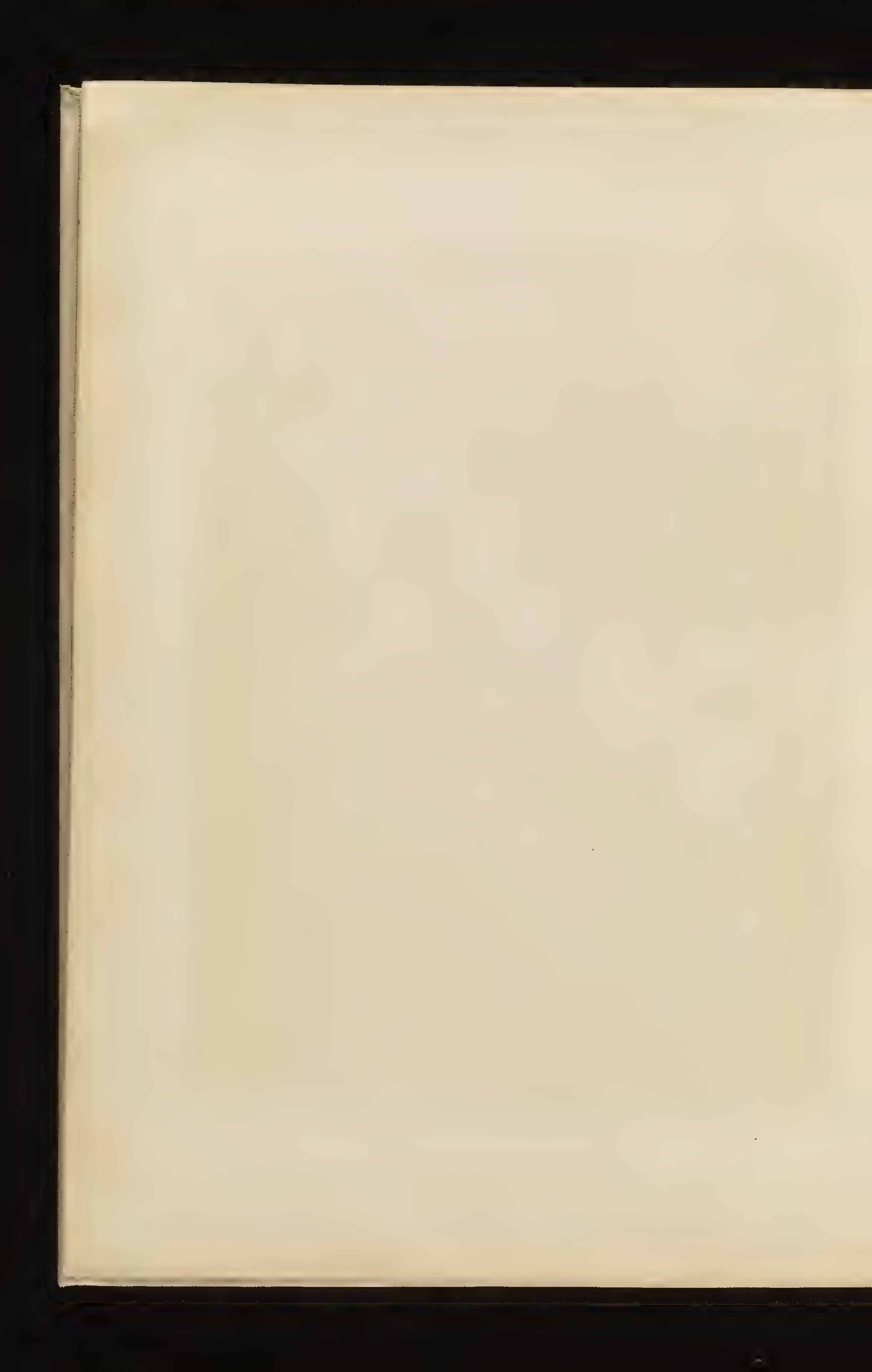




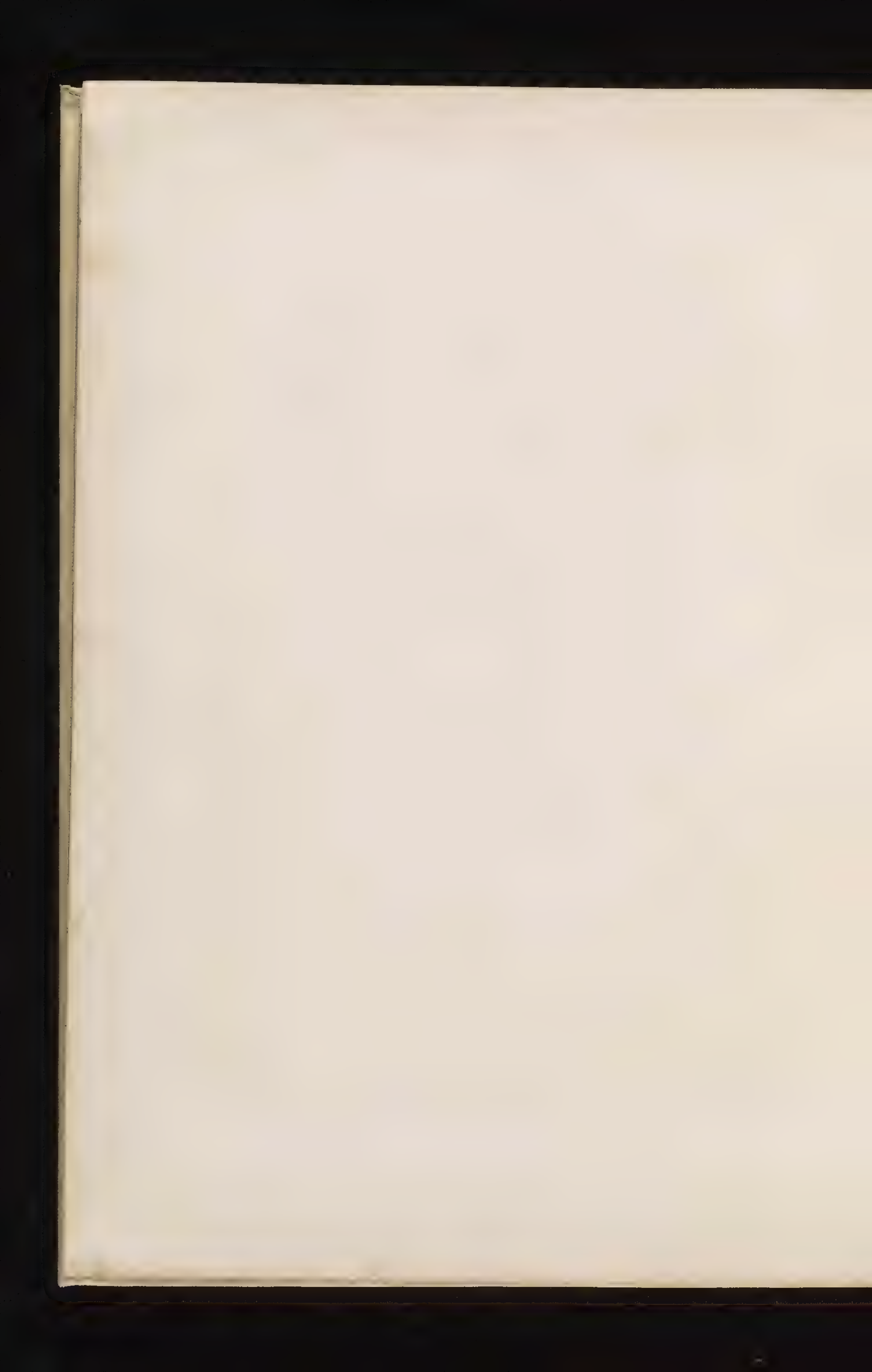


No VII

NEUE TRÄUME

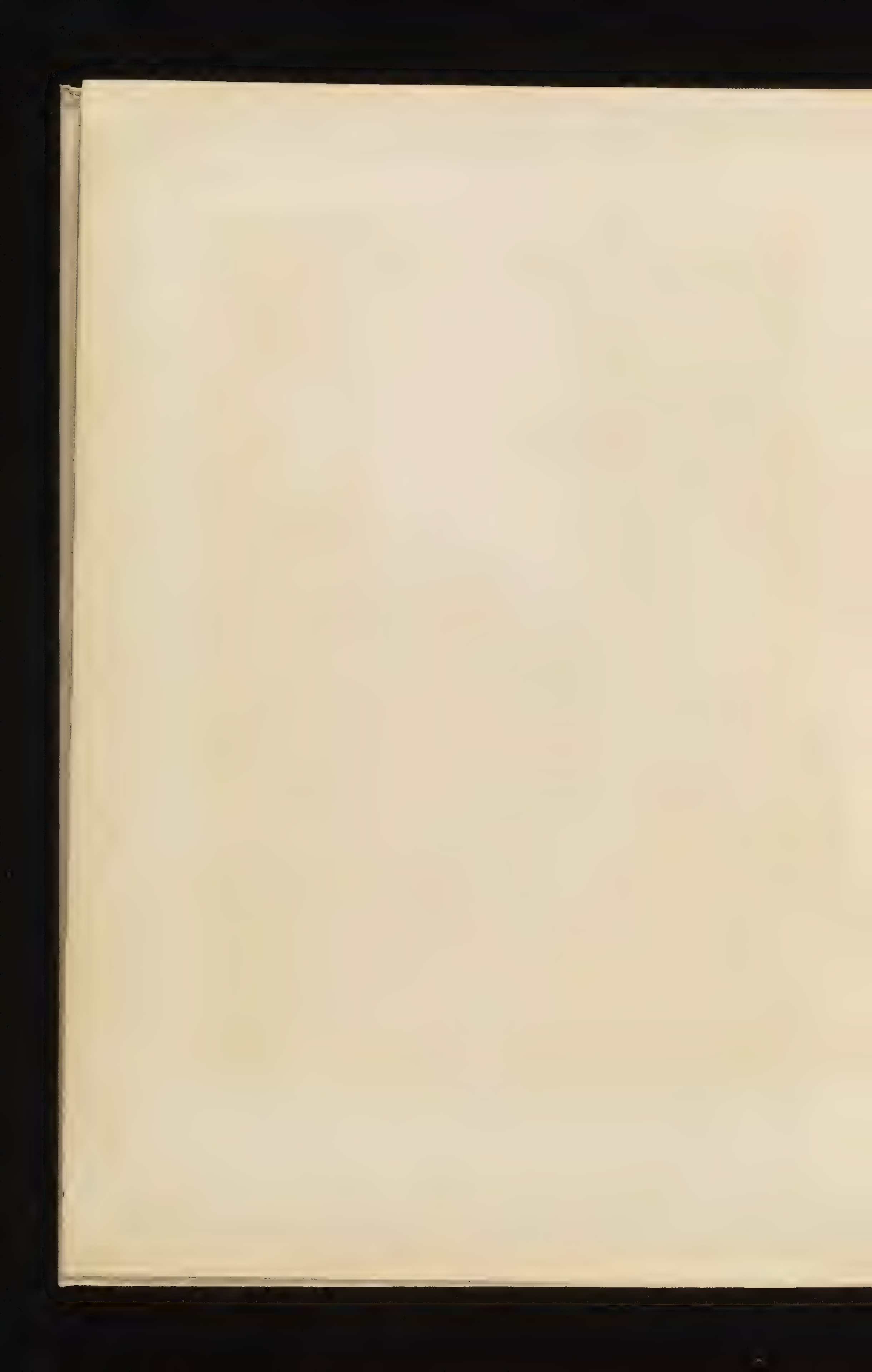




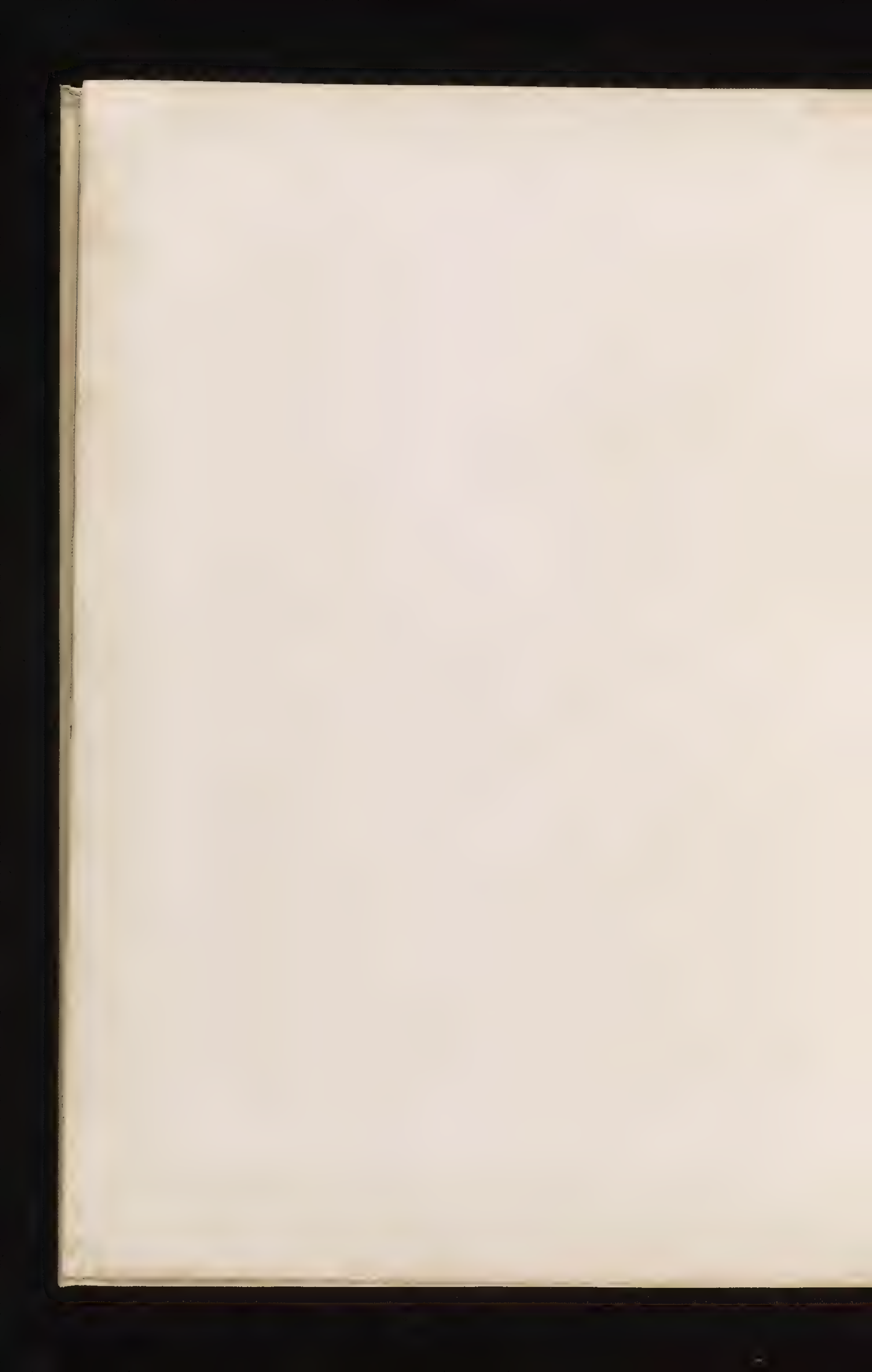


No. VIII

ERWACHEN

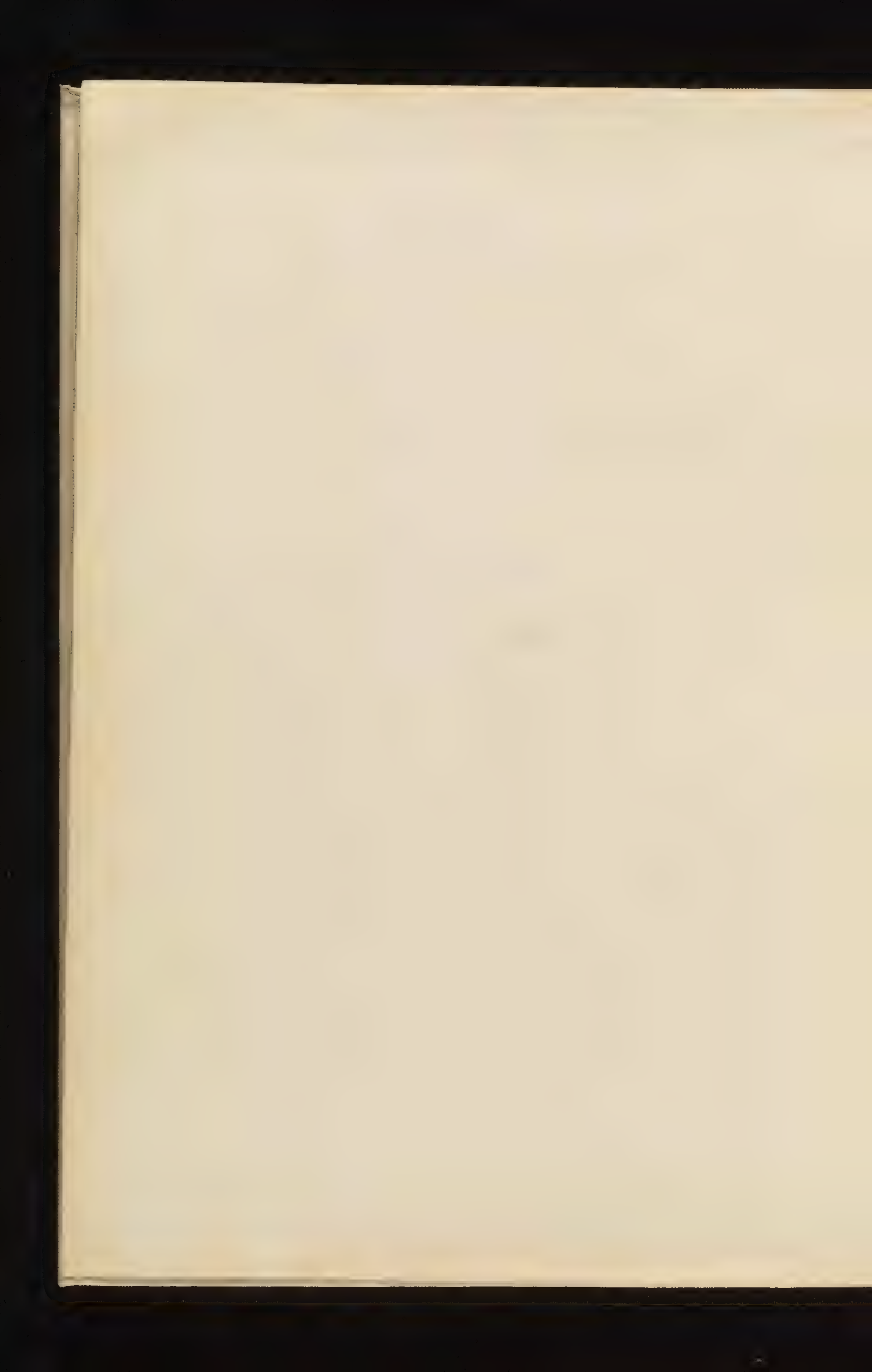




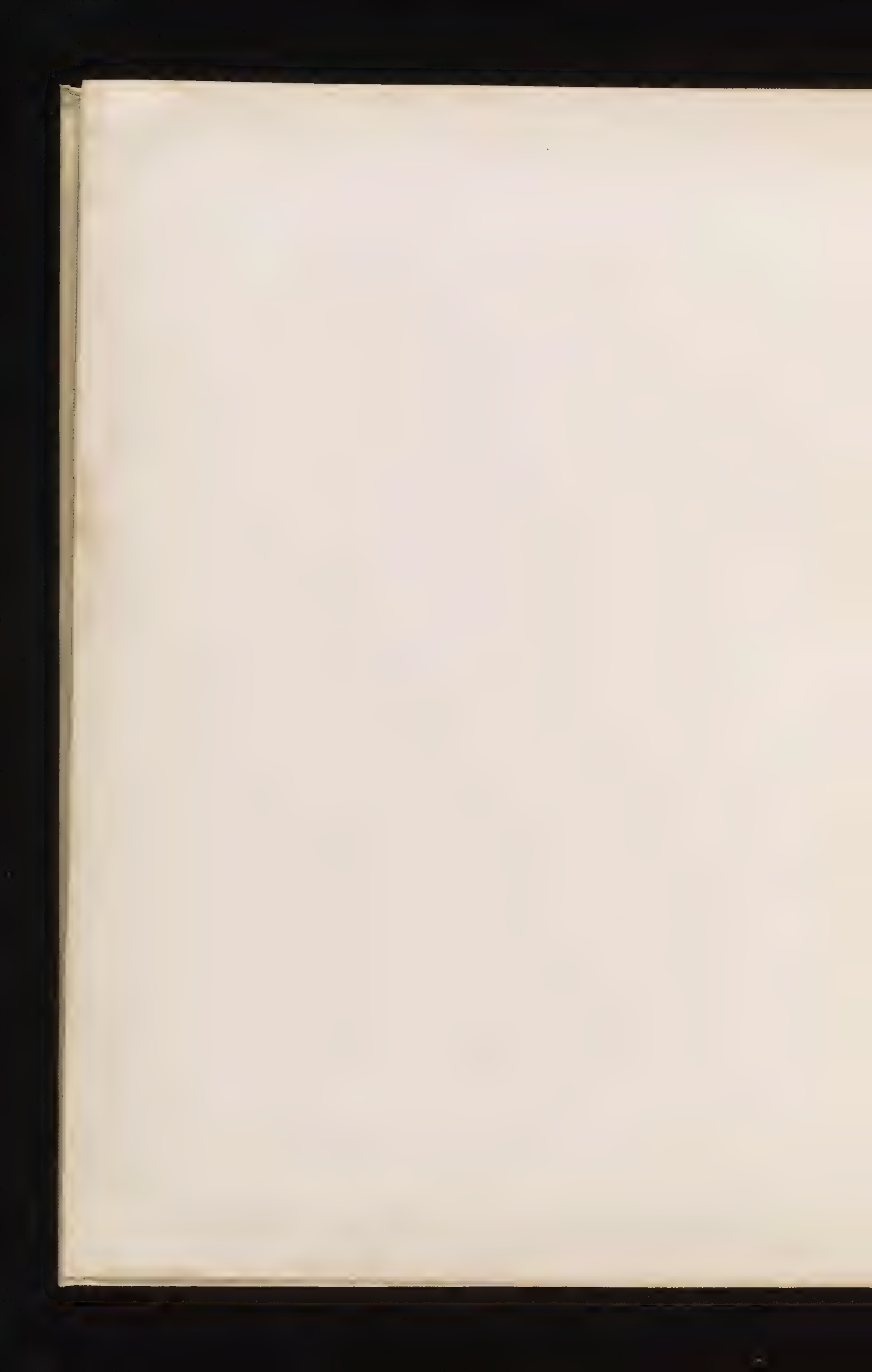


No IX

SCHANDE

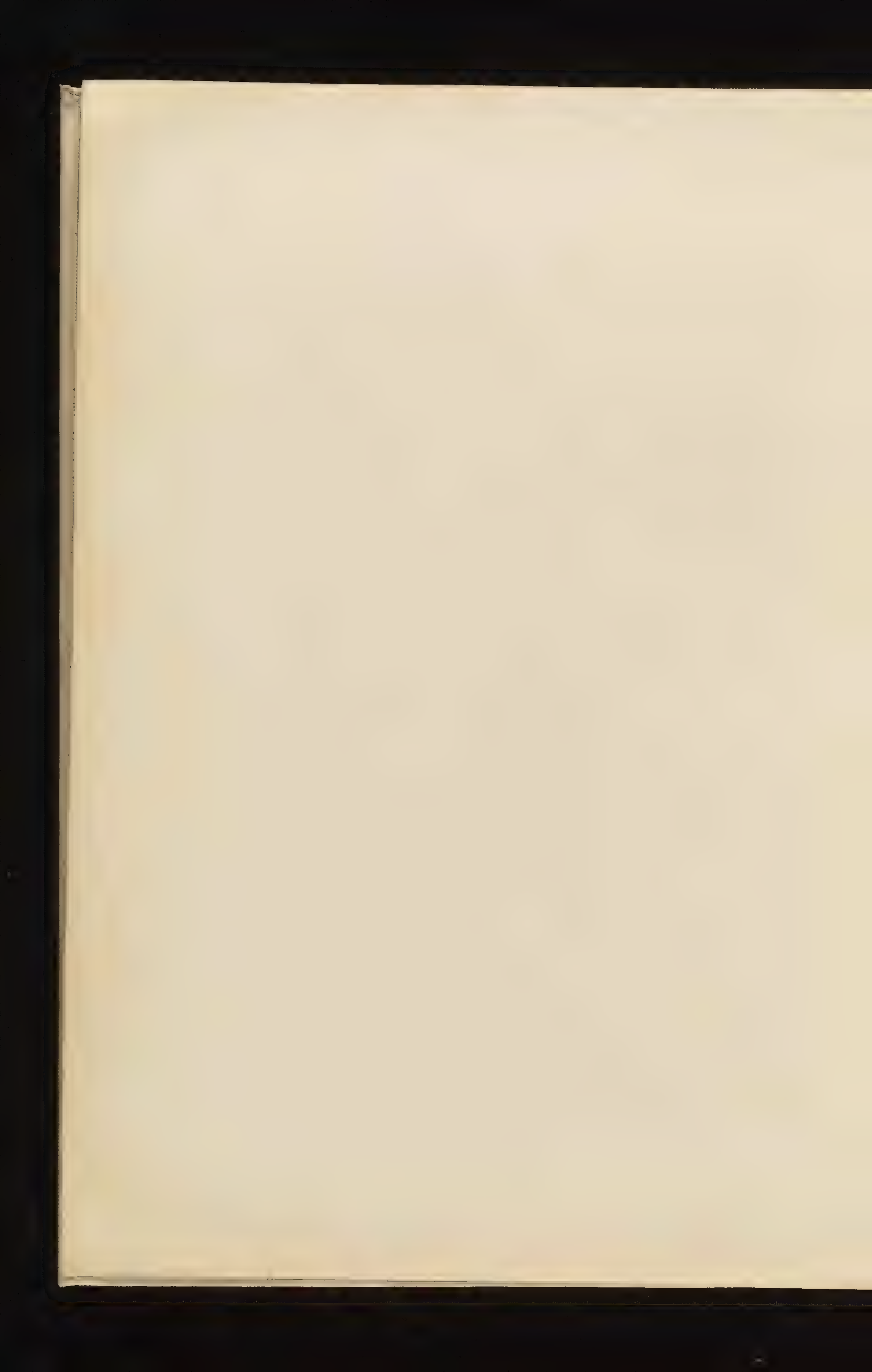




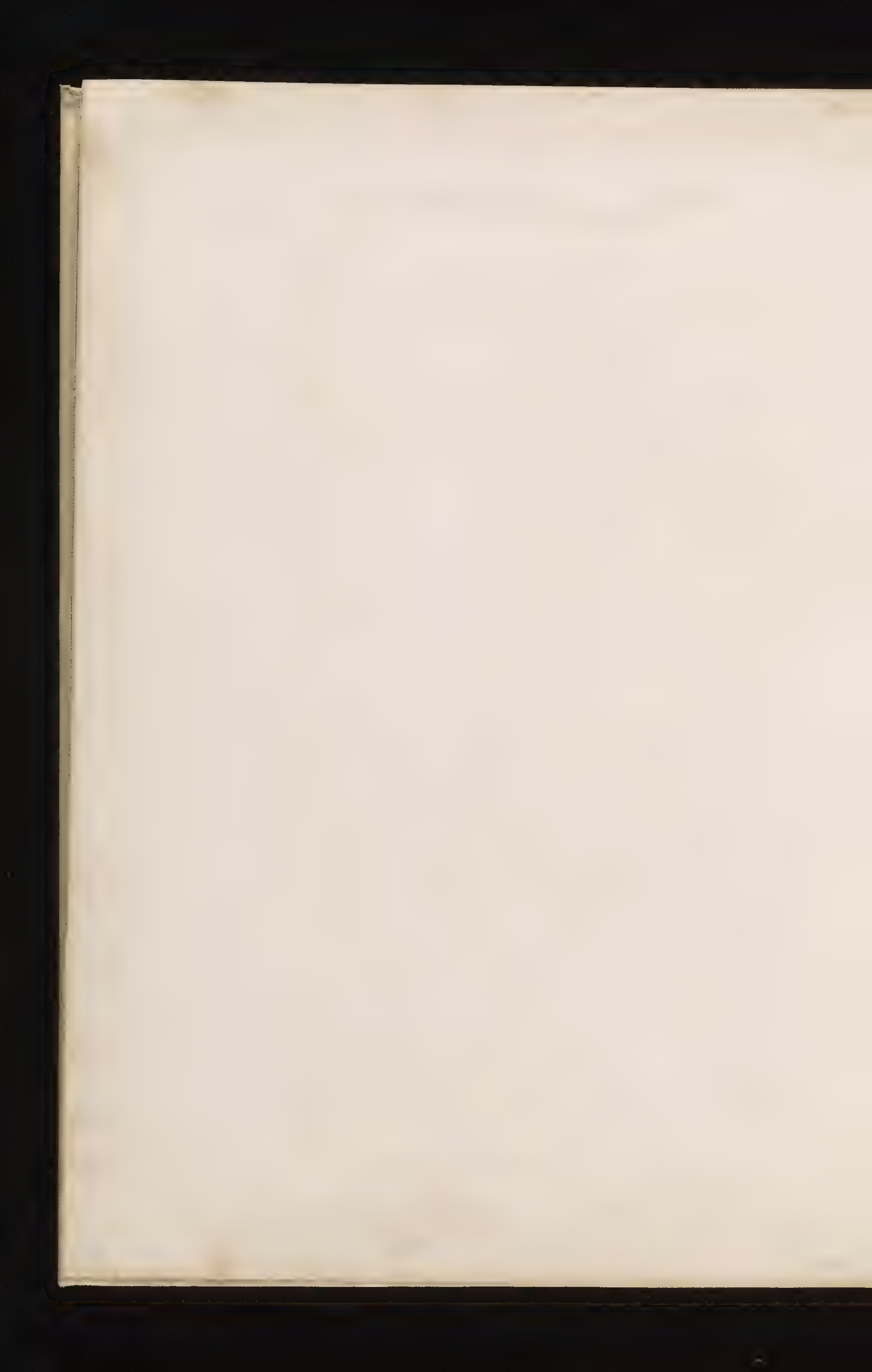


No X

ENDE



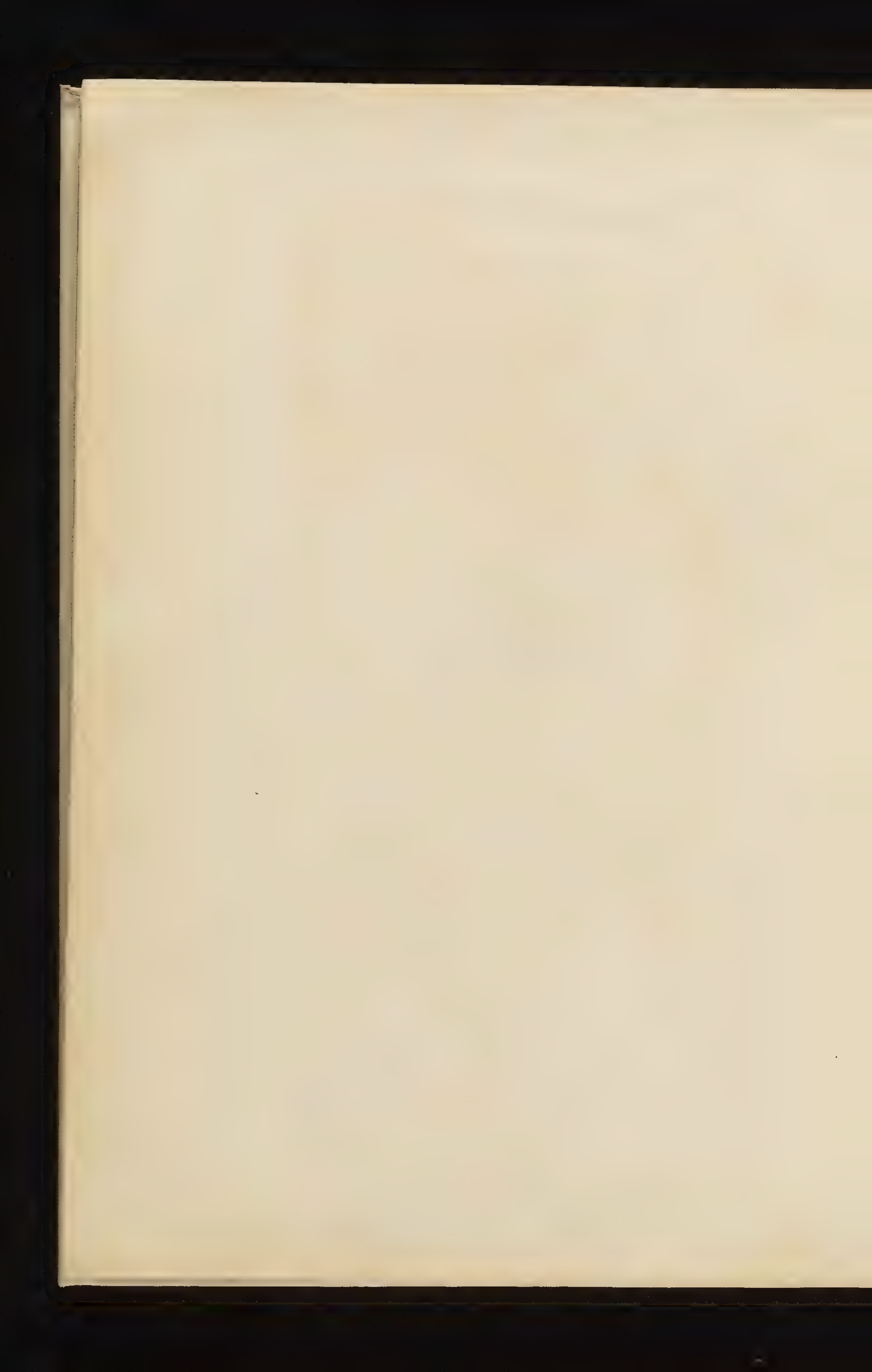




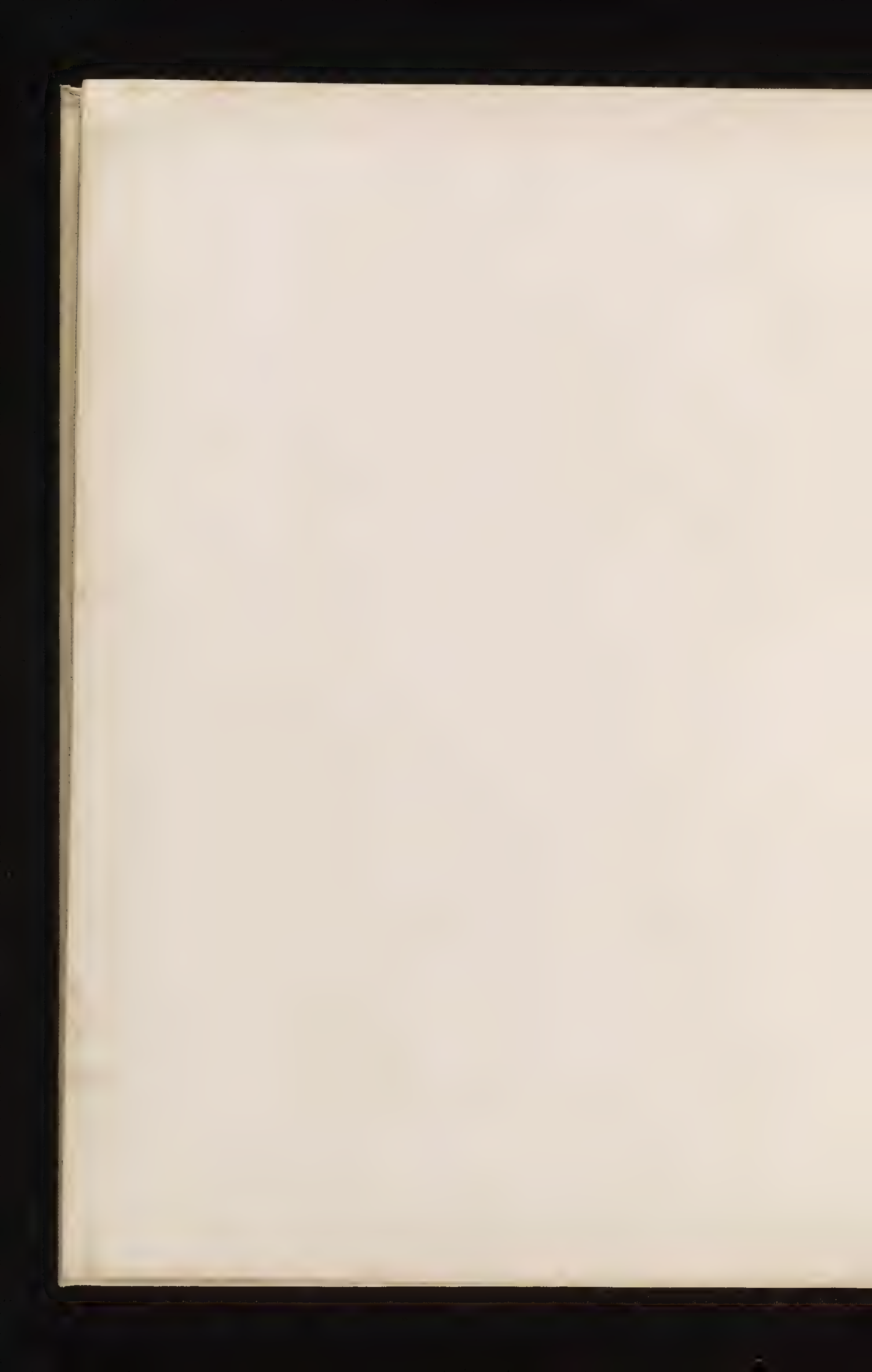
KREUZIGUNG

OELBILD

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



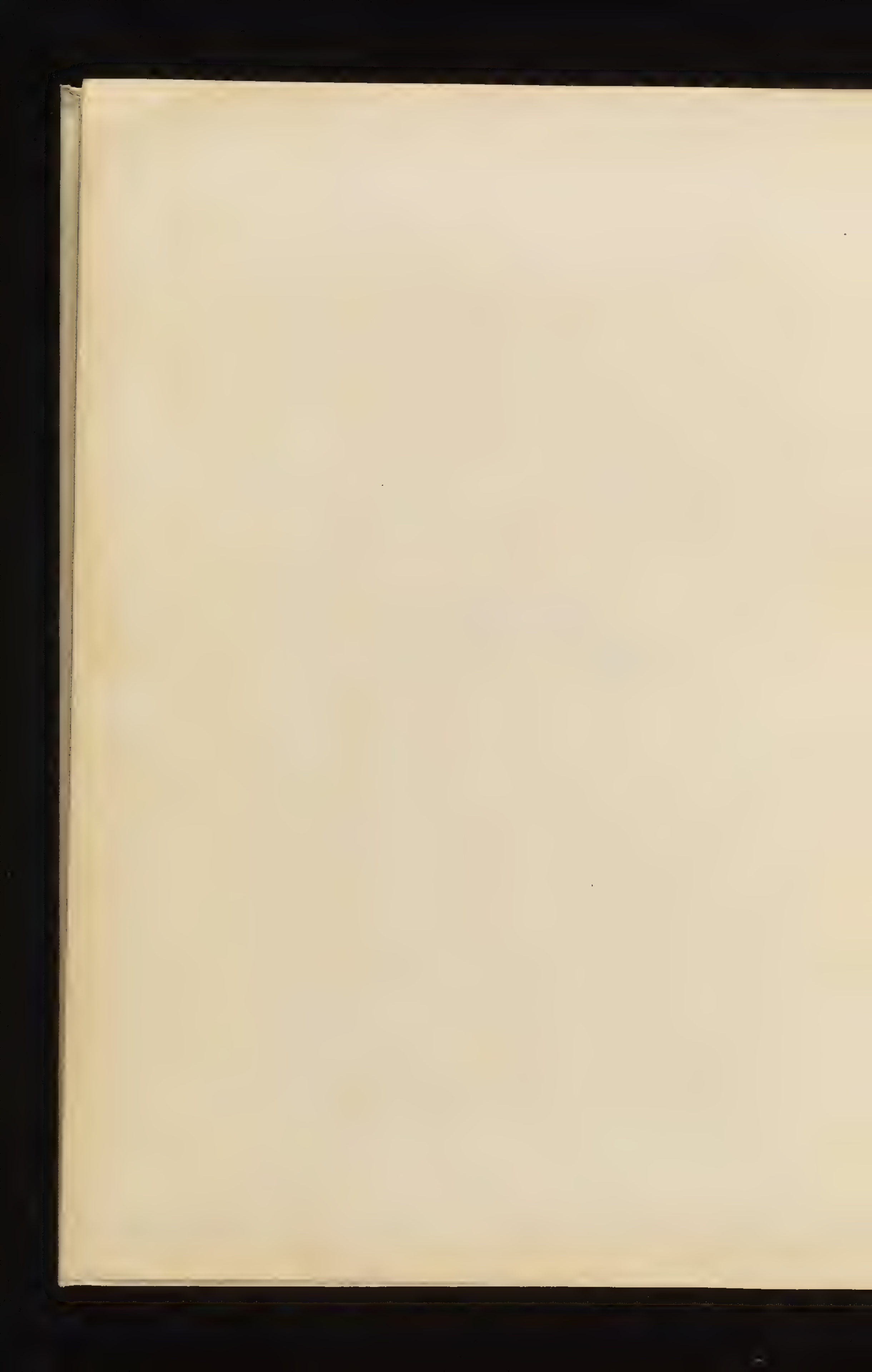




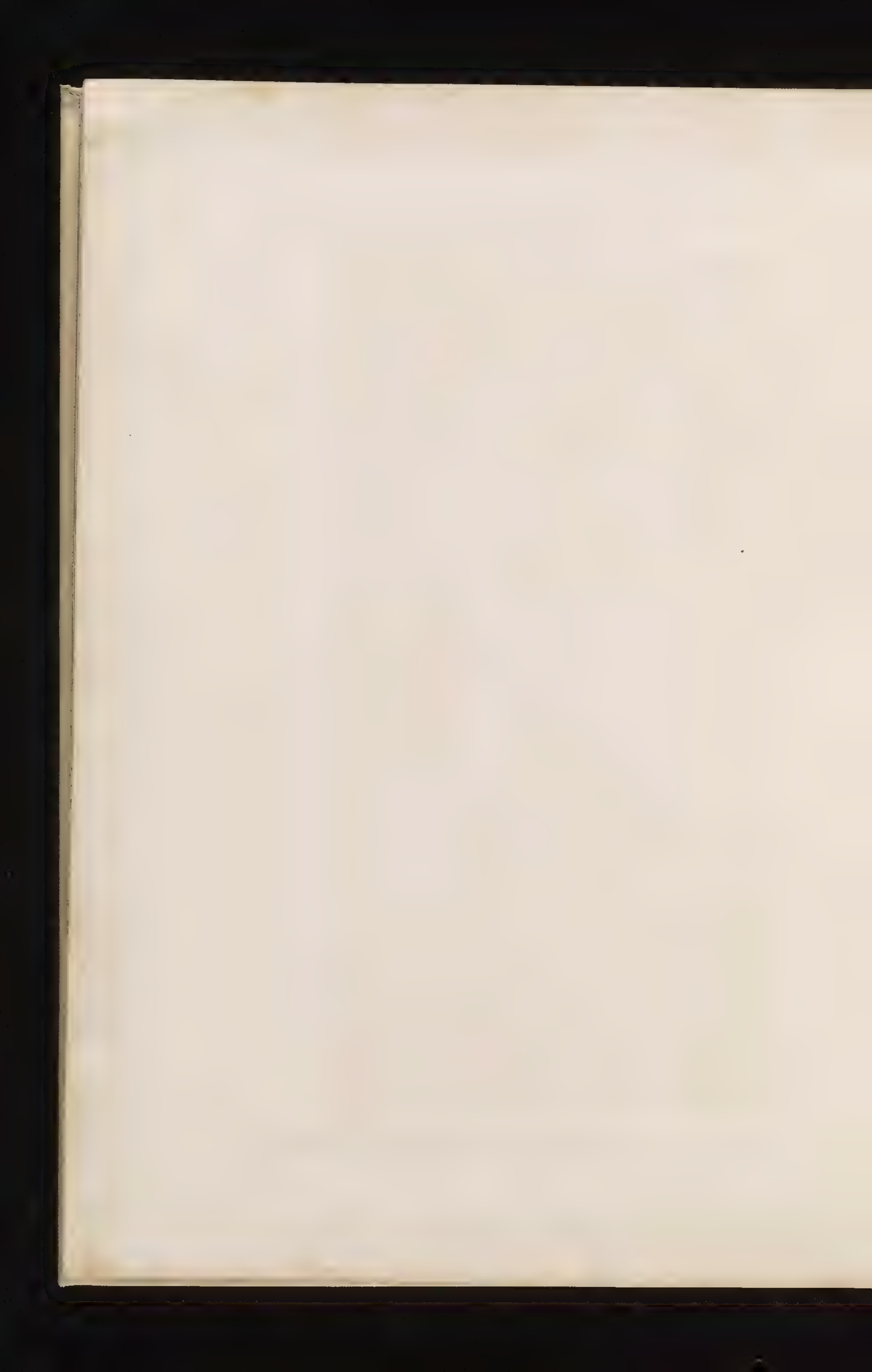
URTHEIL DES PARIS

OELMALEREI MIT PLASTISCHEM RAHMEN

EIGENTHUM DES HERRN ALEXANDER HUMMEL, TRIEST



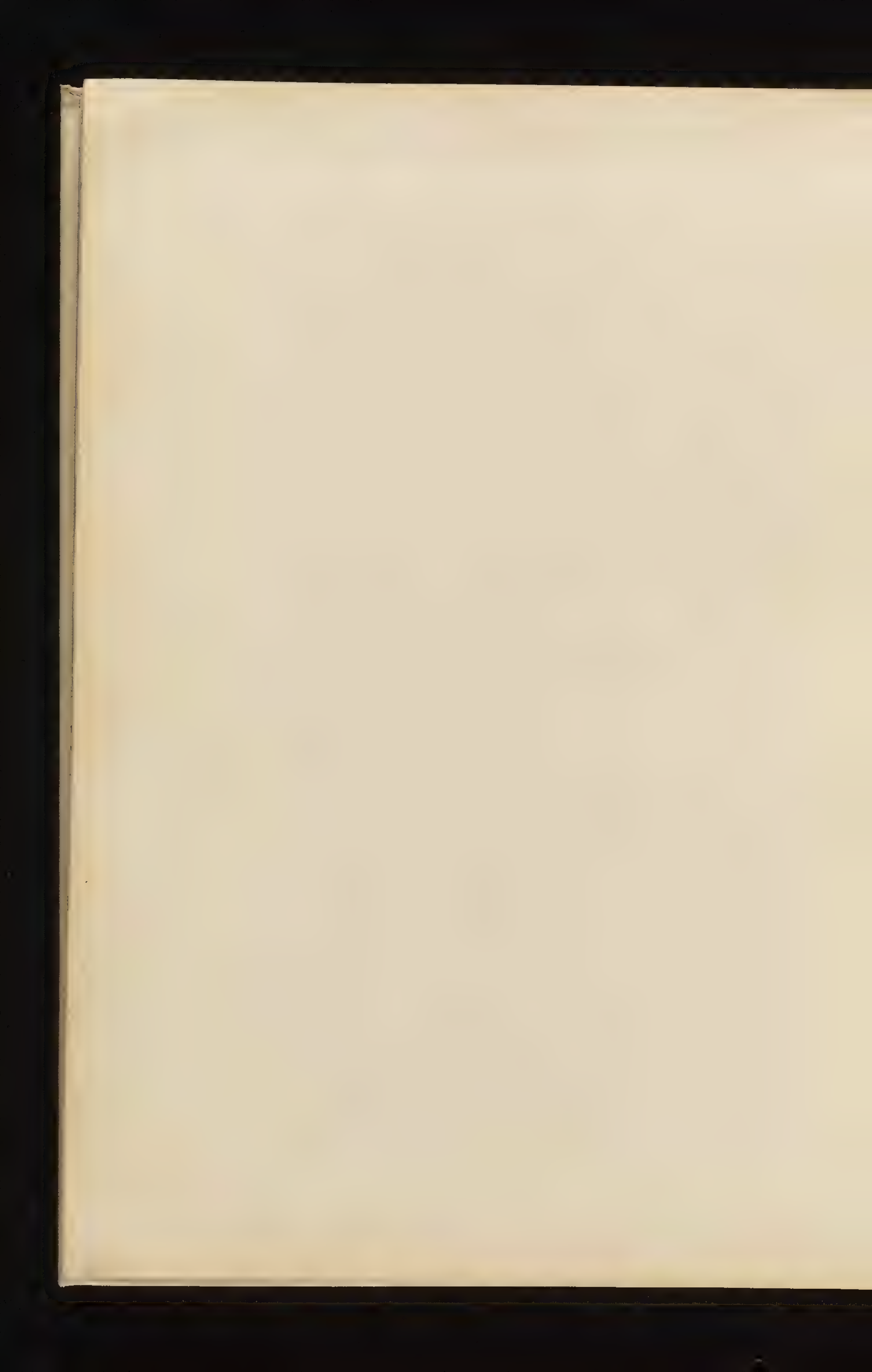




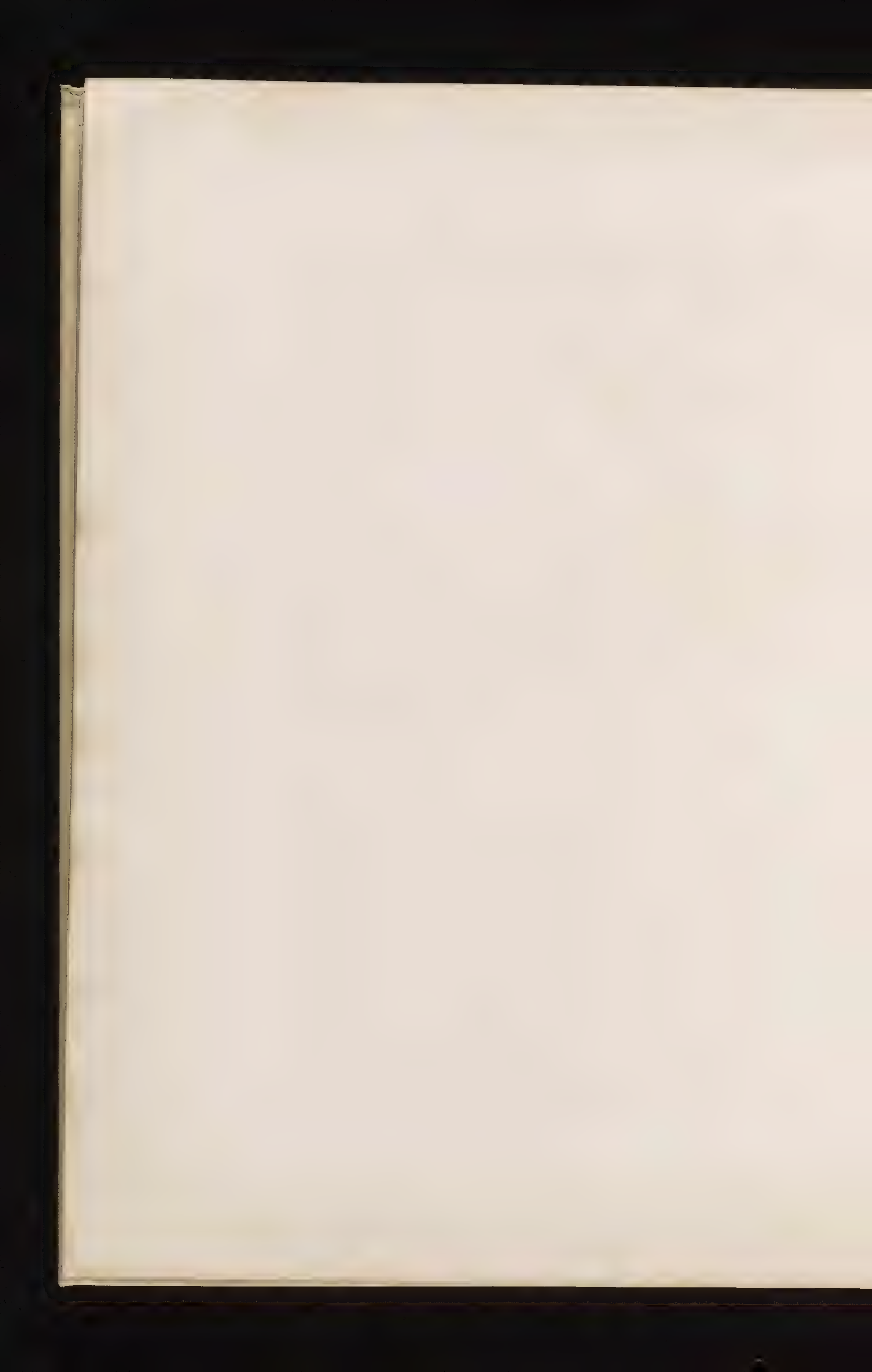
ABEND

OELBILD

EIGENTHUM DES HERRN DIRECTOR L. RUMMEL BERLIN



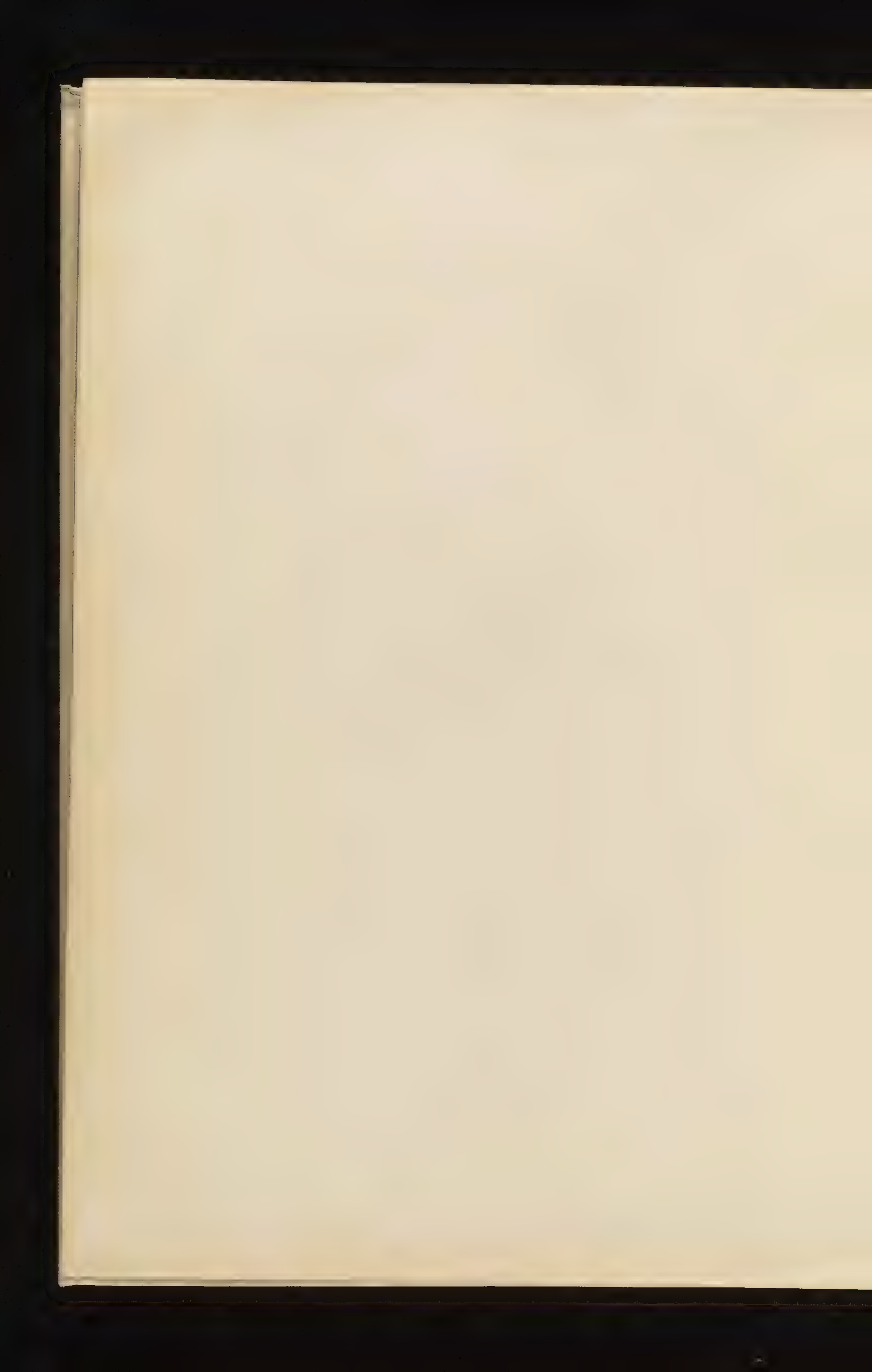




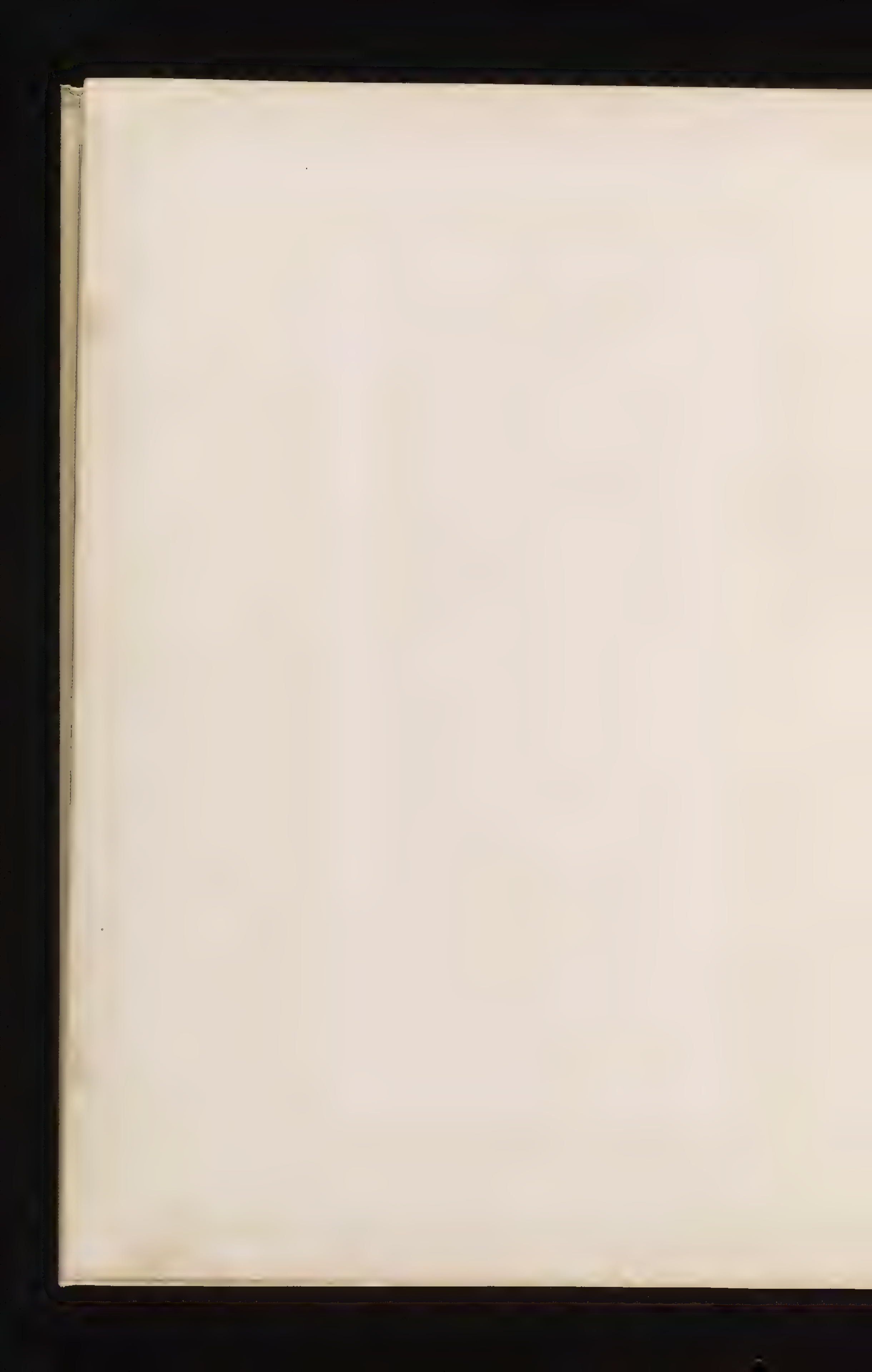
SPAZIERGÄNGER

OELBILD

EIGENTHUM DES HERRN DR JULIUS STETTENHEIM, BERLIN



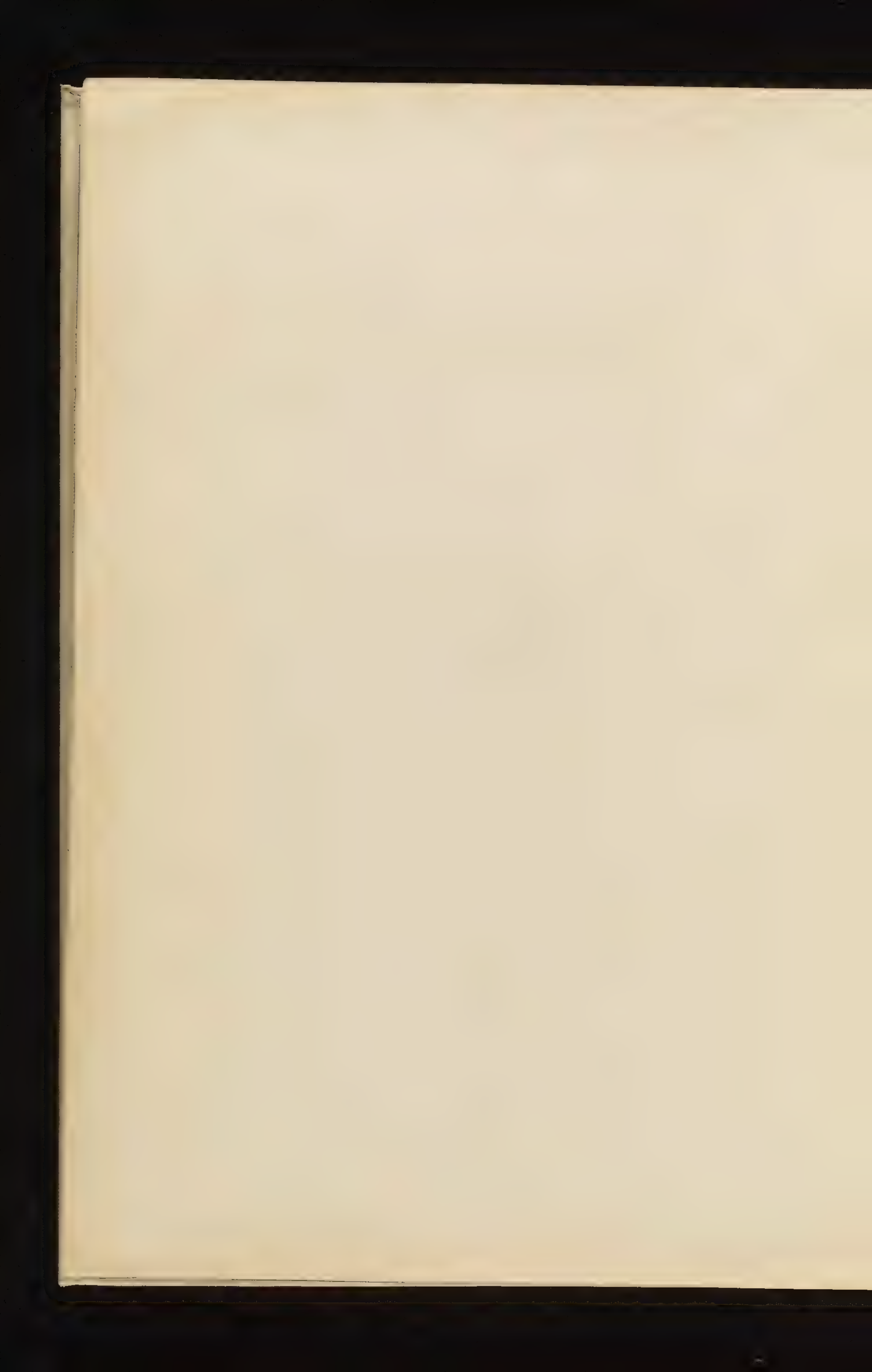




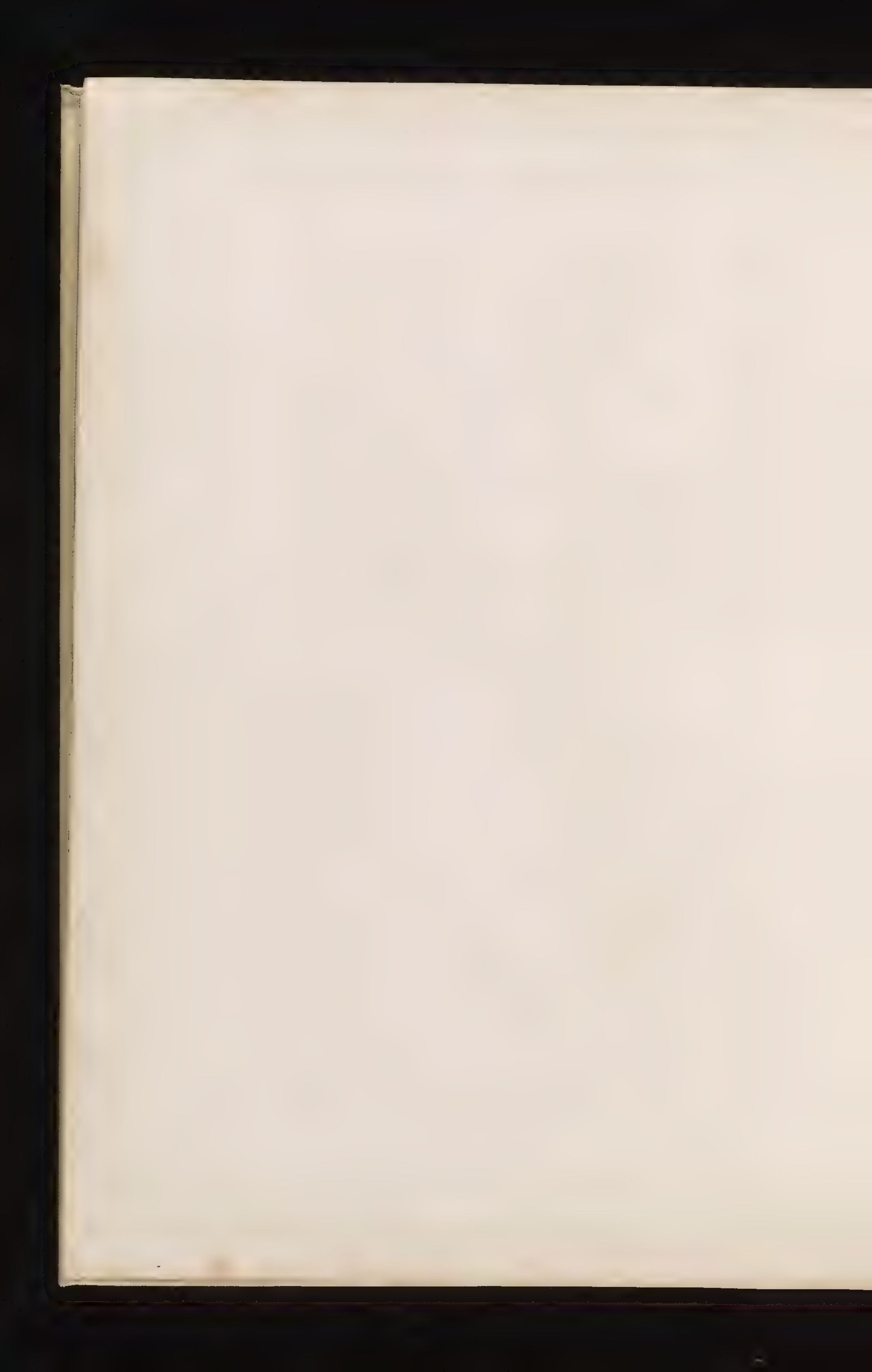
SIRENE

OELBILD

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS







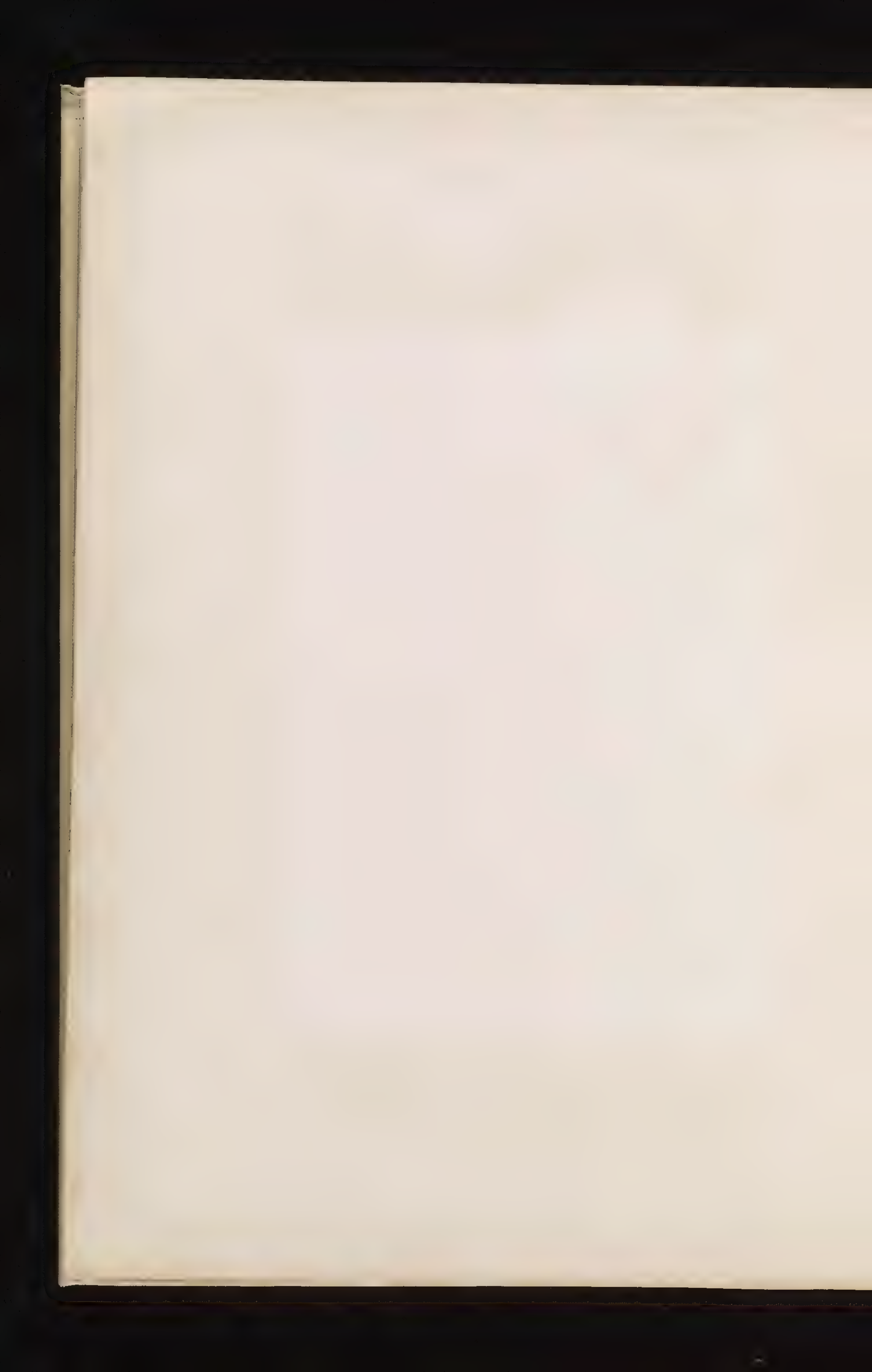
GESANDTSCHAFT

OELBILD

EIGENTHUM DES HERRN OBERREGIERUNGSRATH VON SEIDLITZ, DRESDEN



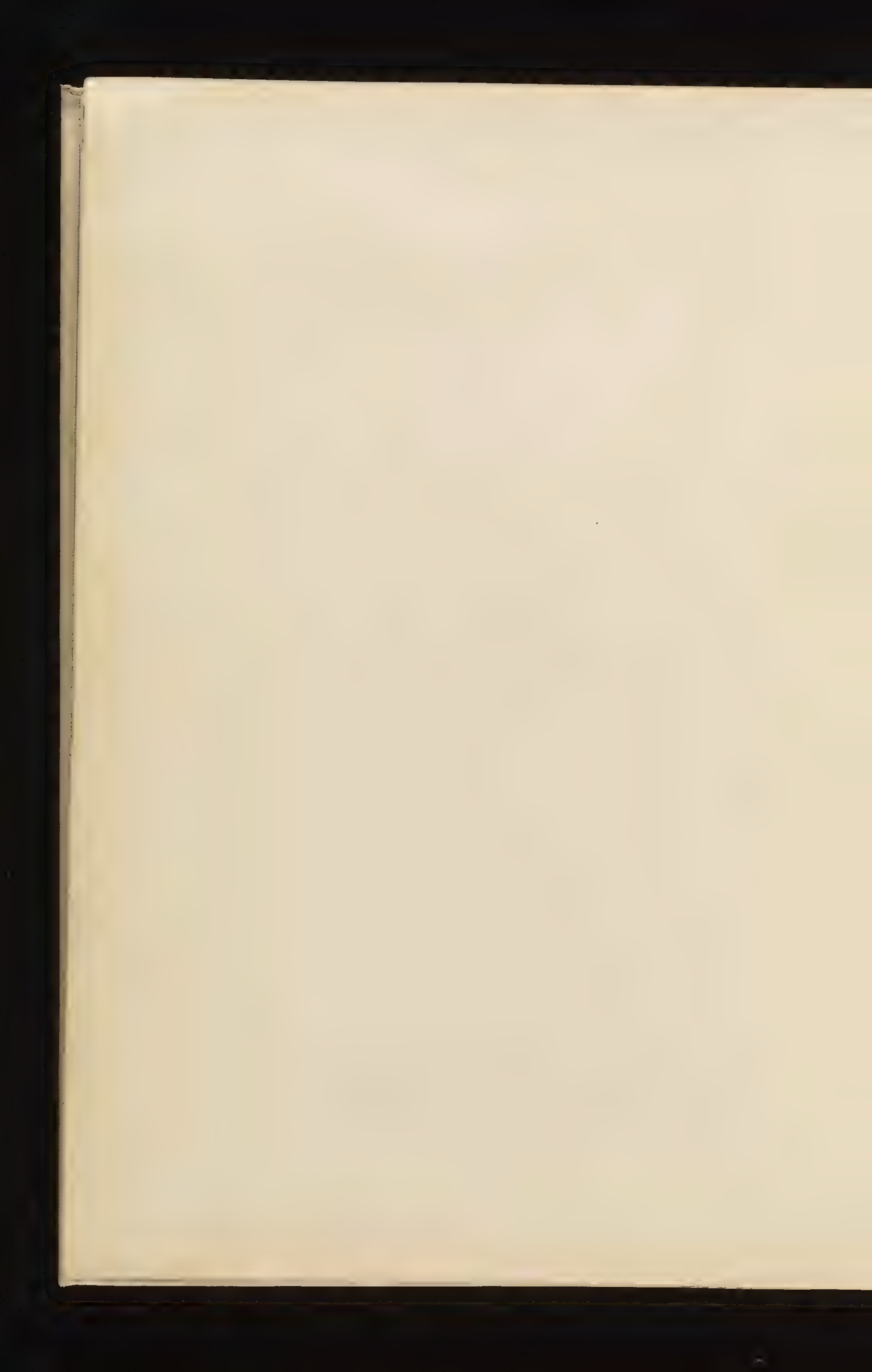




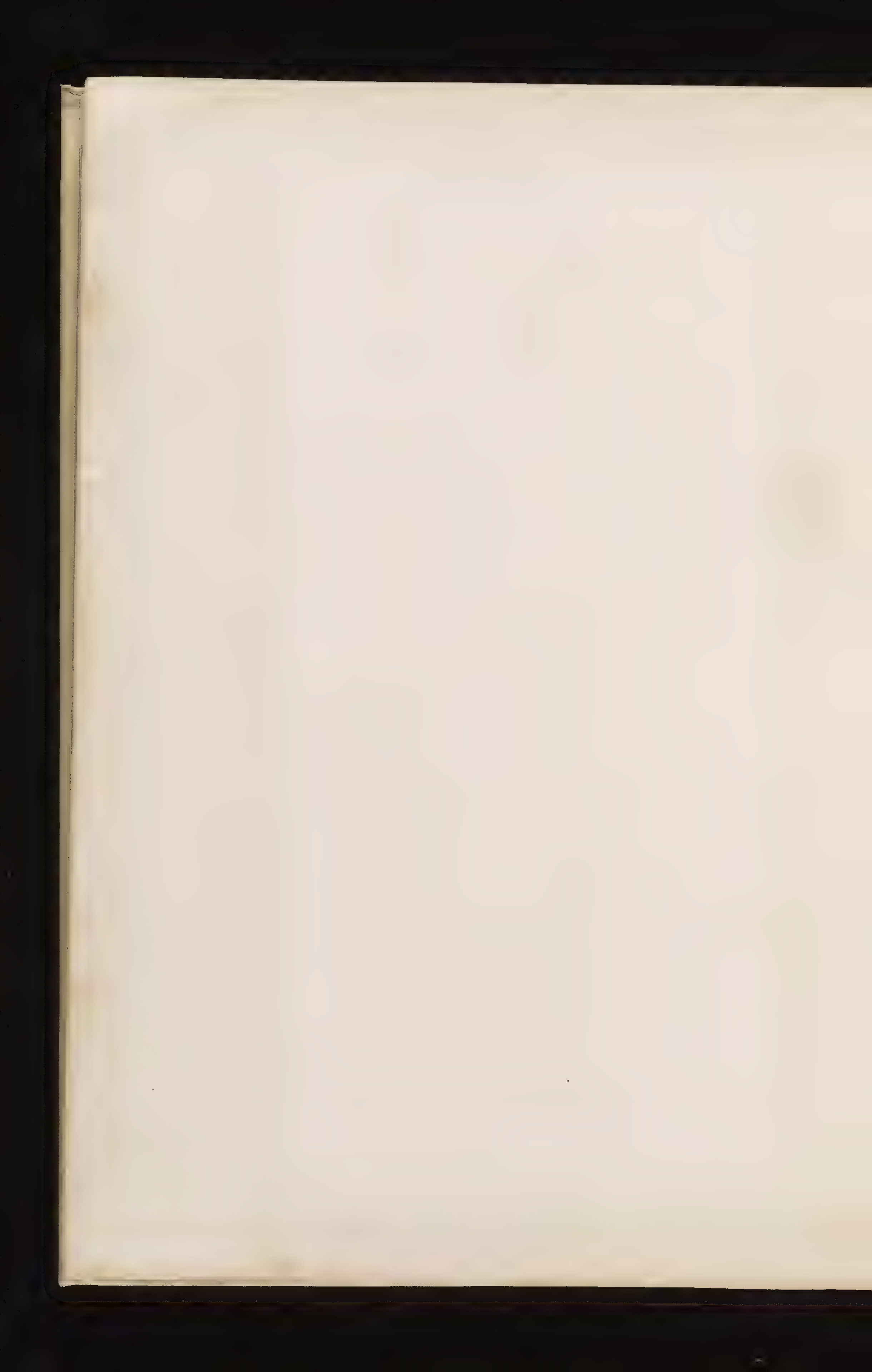
AM STRANDE

OELBILD

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



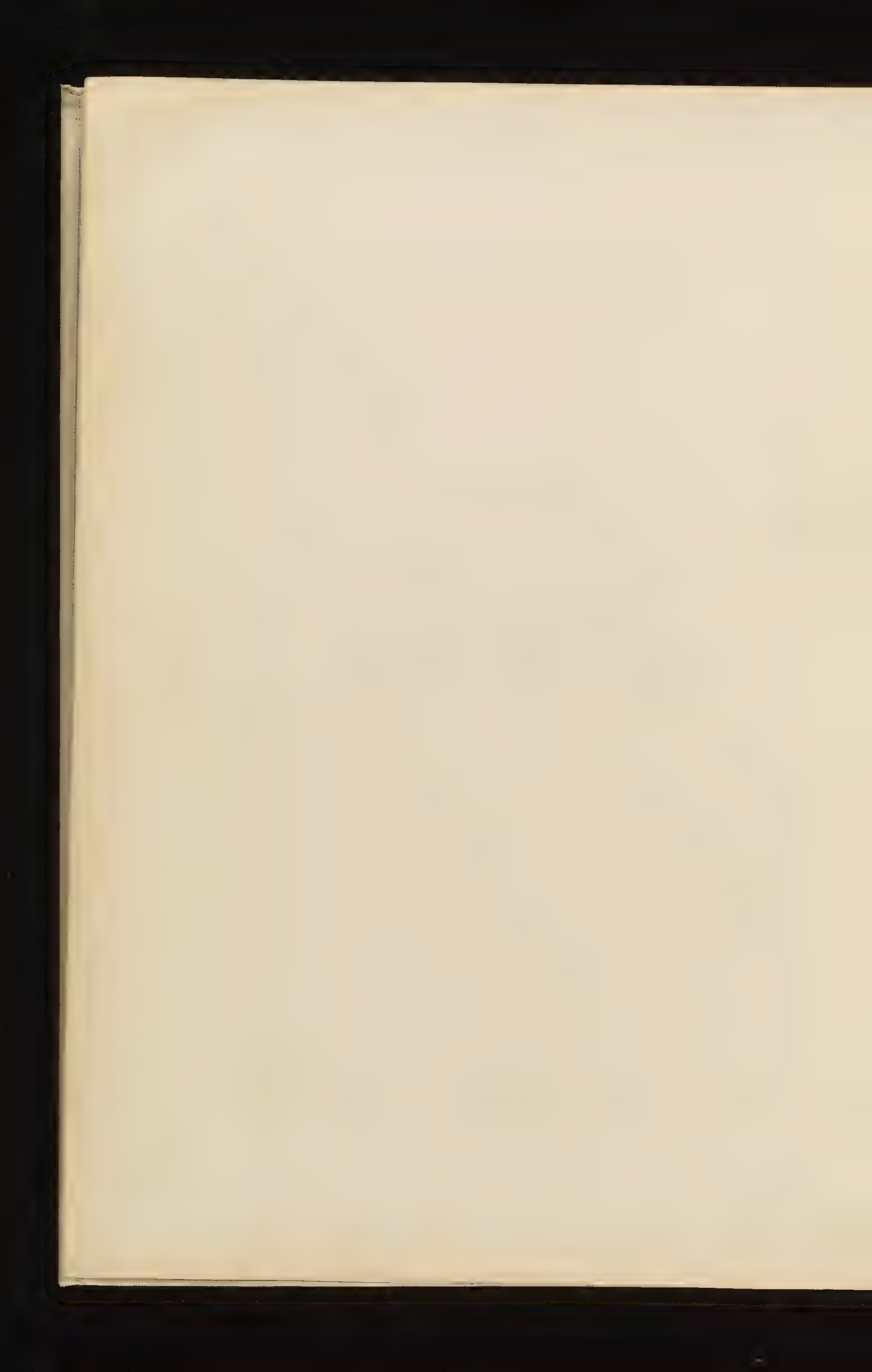




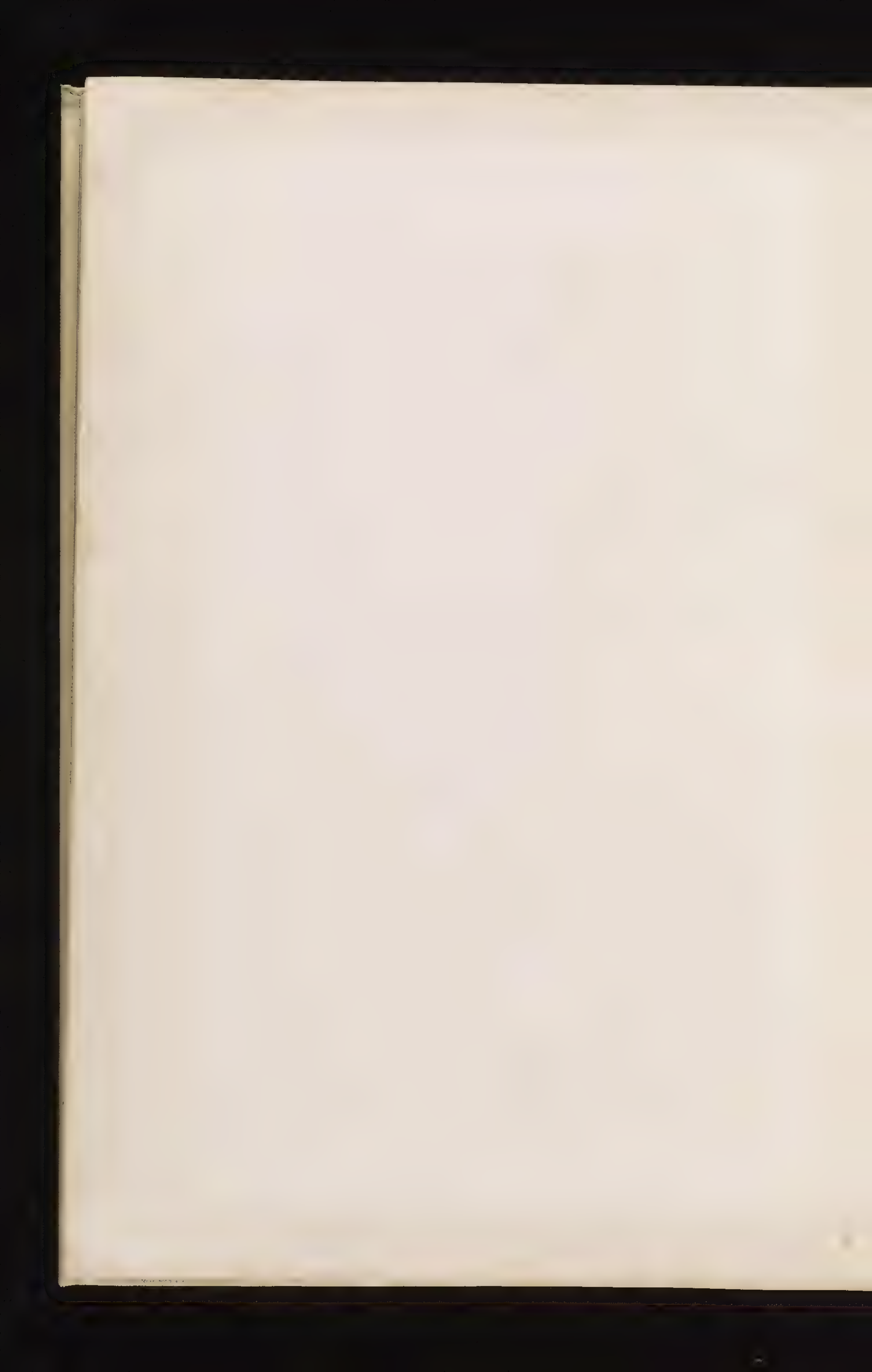
WEIBLICHER ACT (CAMPAGNA)

OELBILD

EIGENTHUM DES HERRN WILHELM WEIGAND, SCHRIFTSTELLER MÜNCHEN



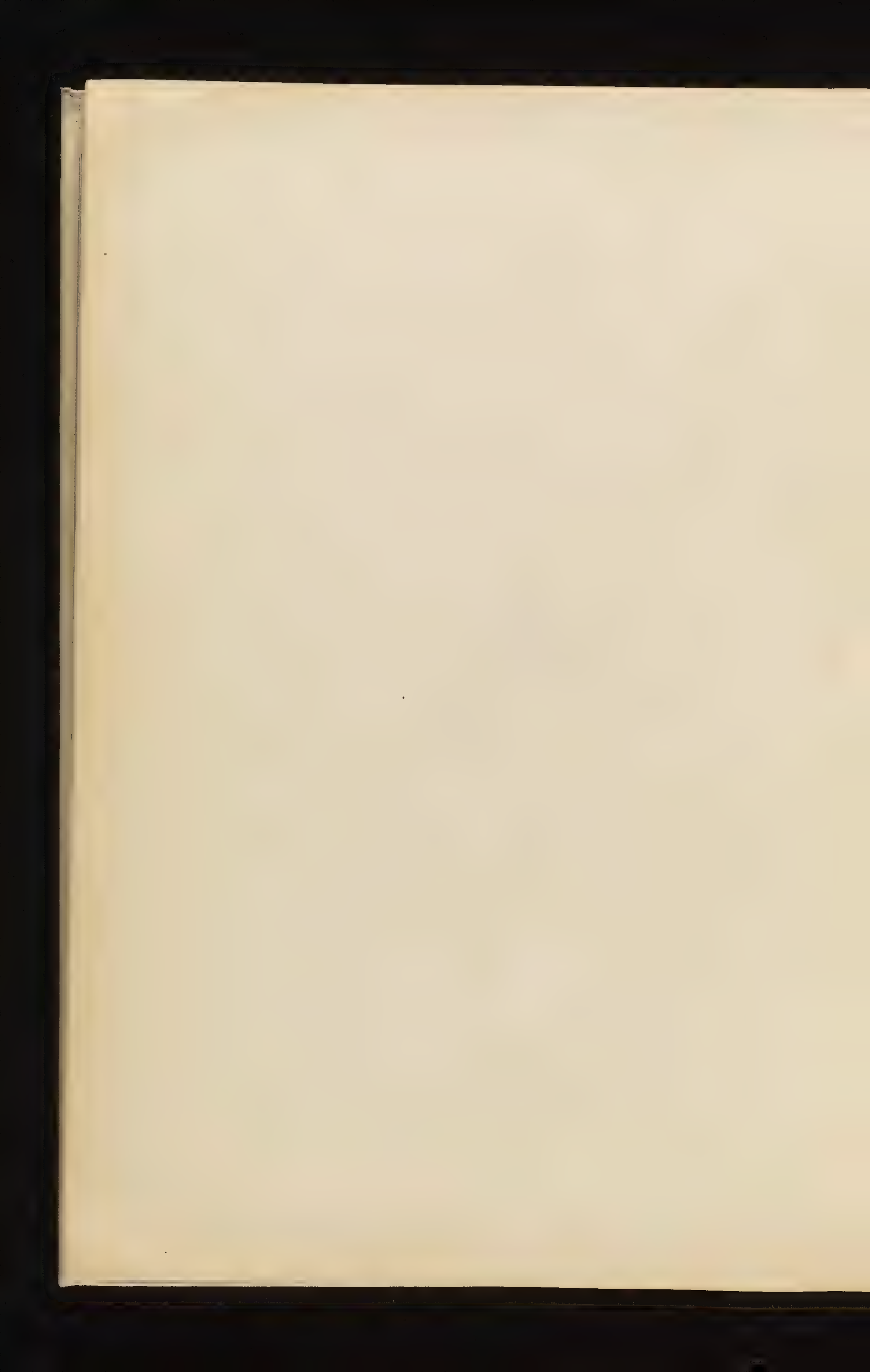




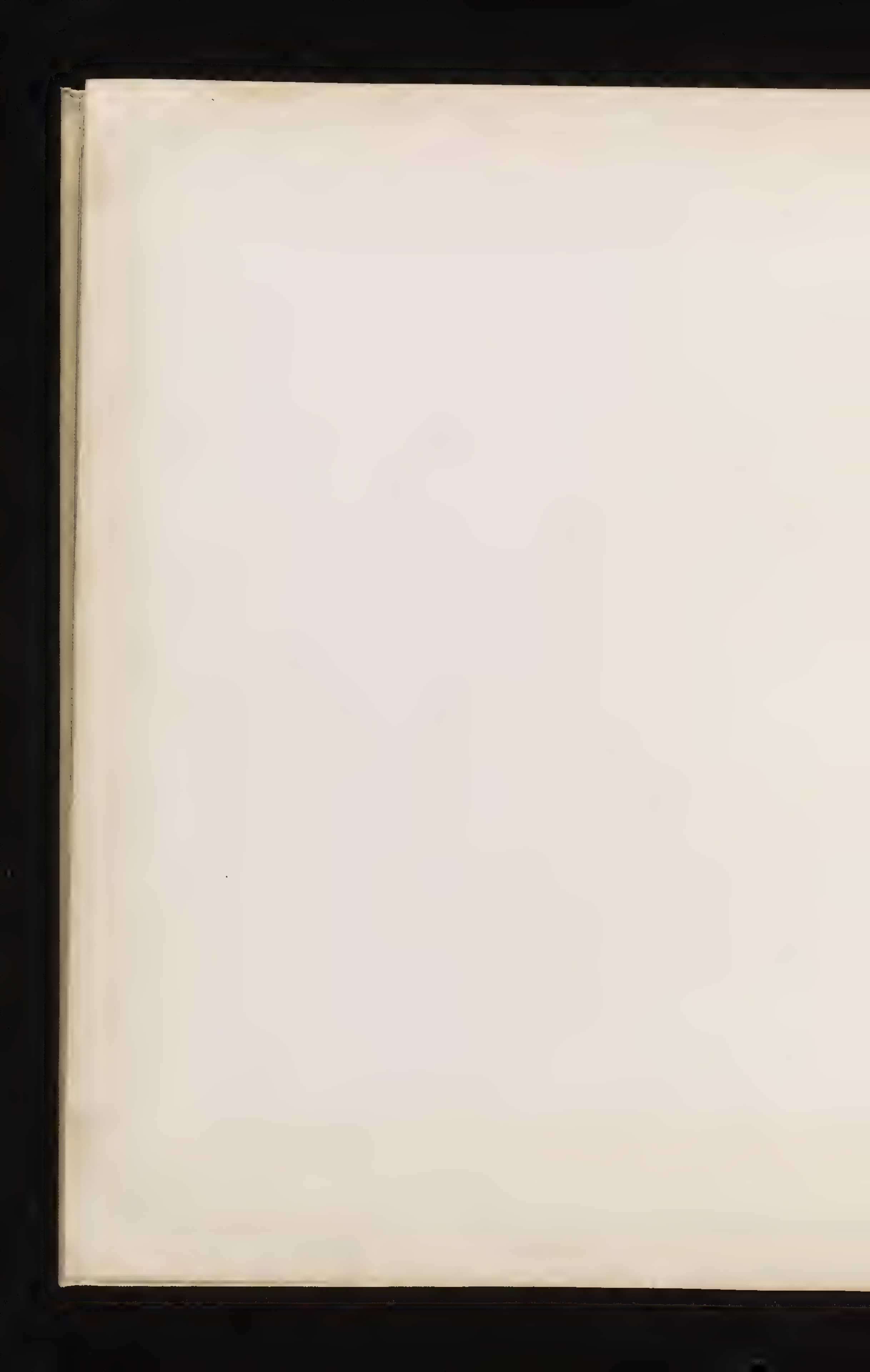
STUDIE

OELBILD

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



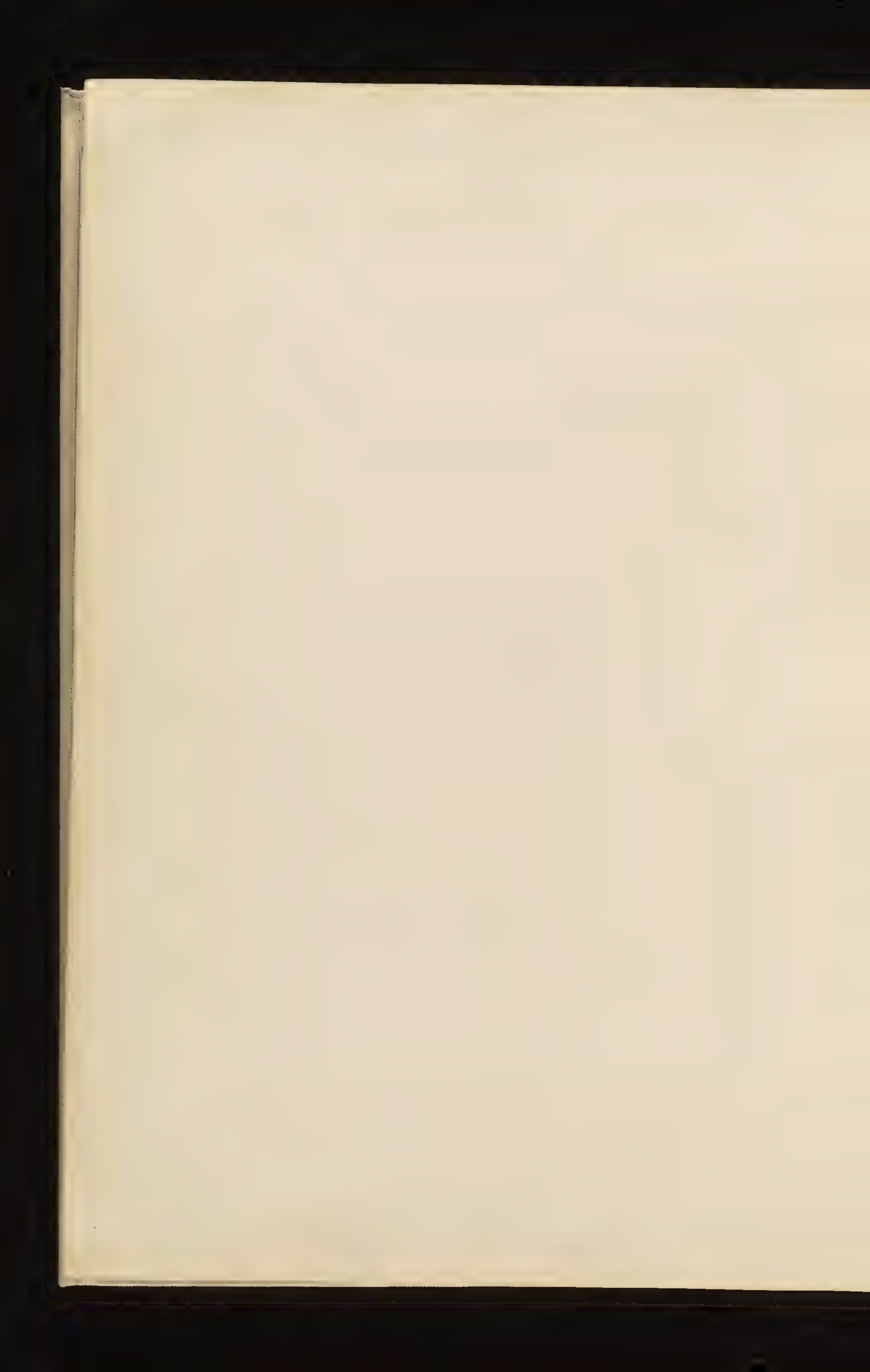




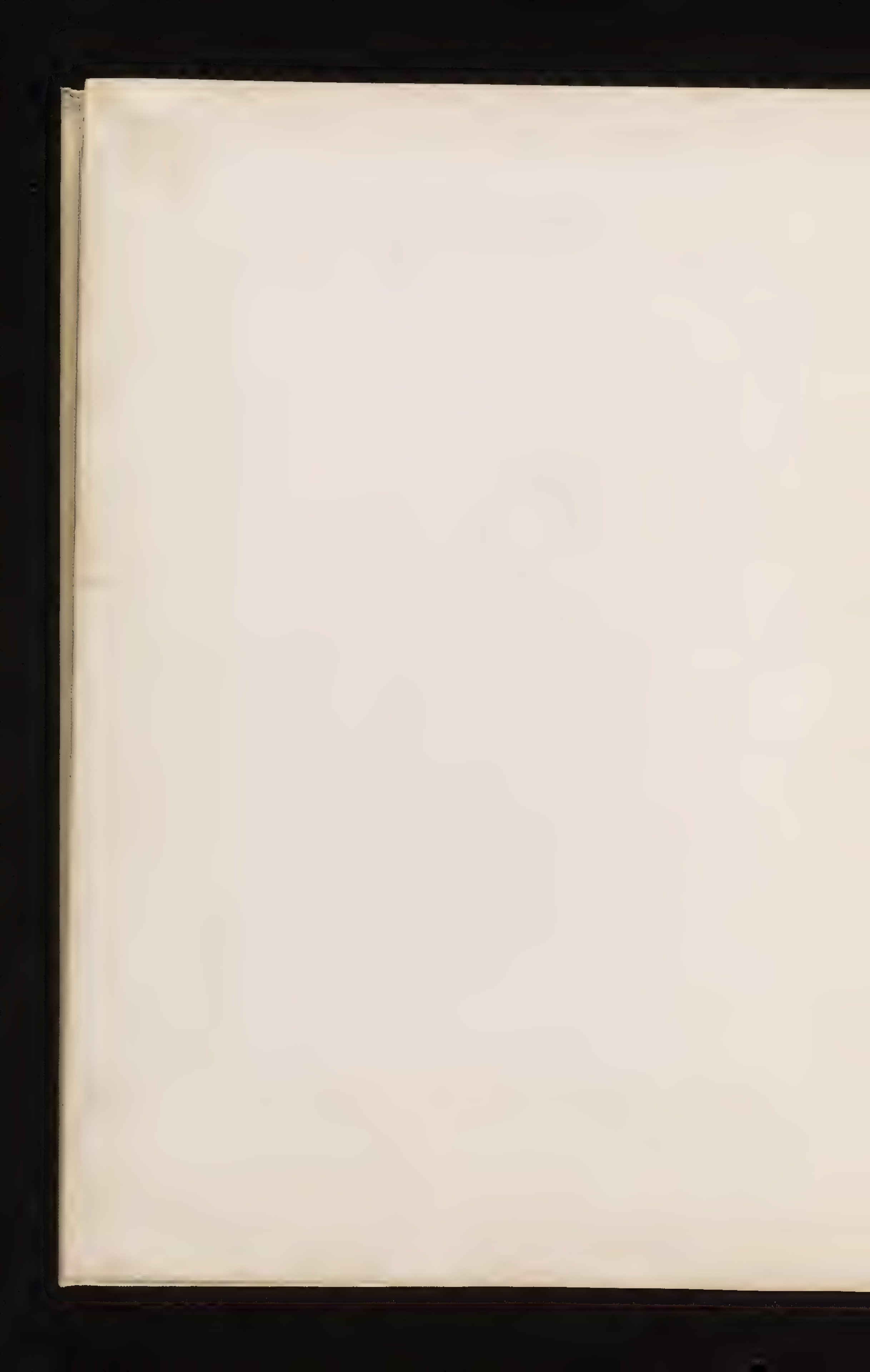
STUDIE

OELBILD

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



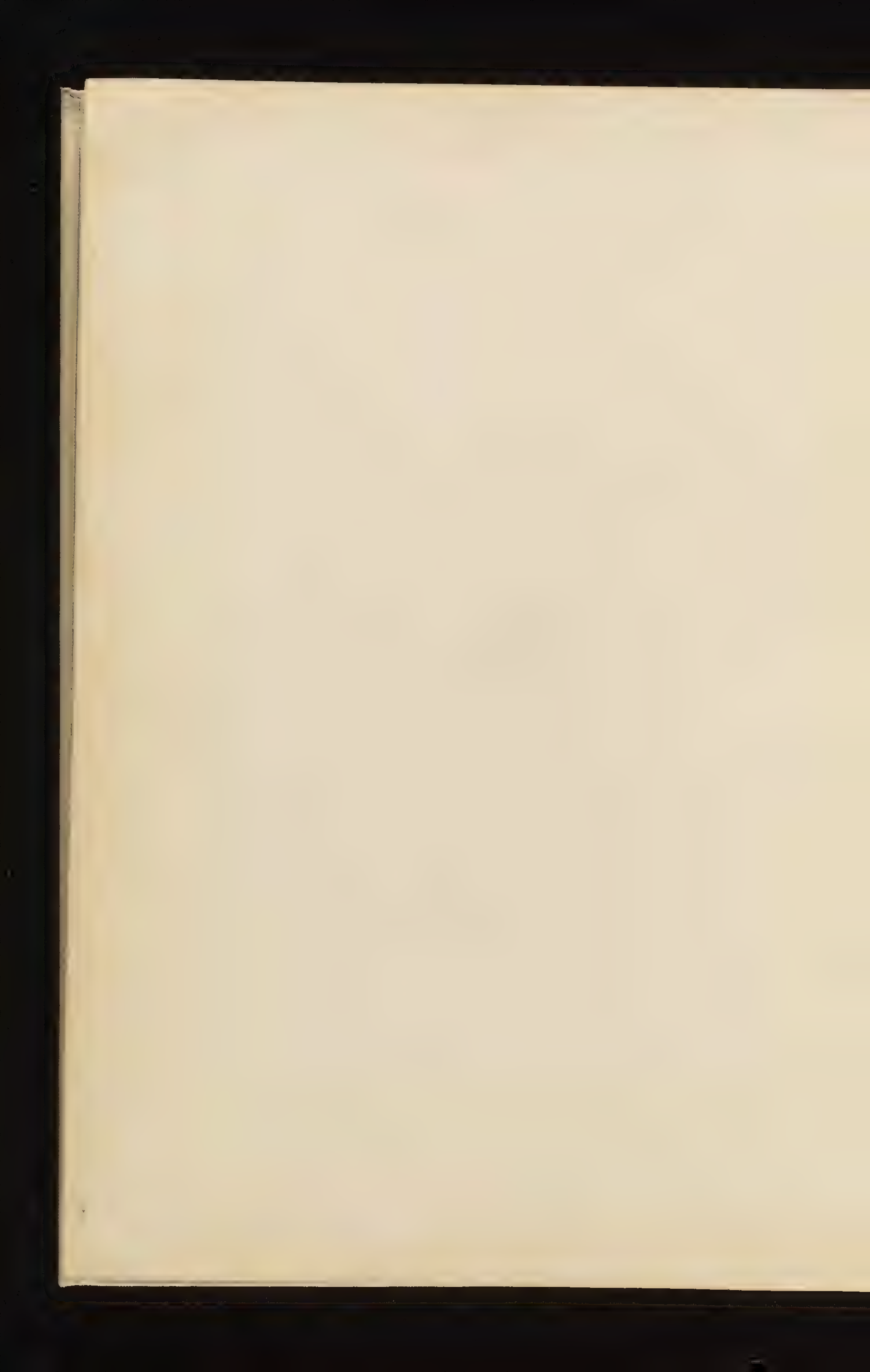




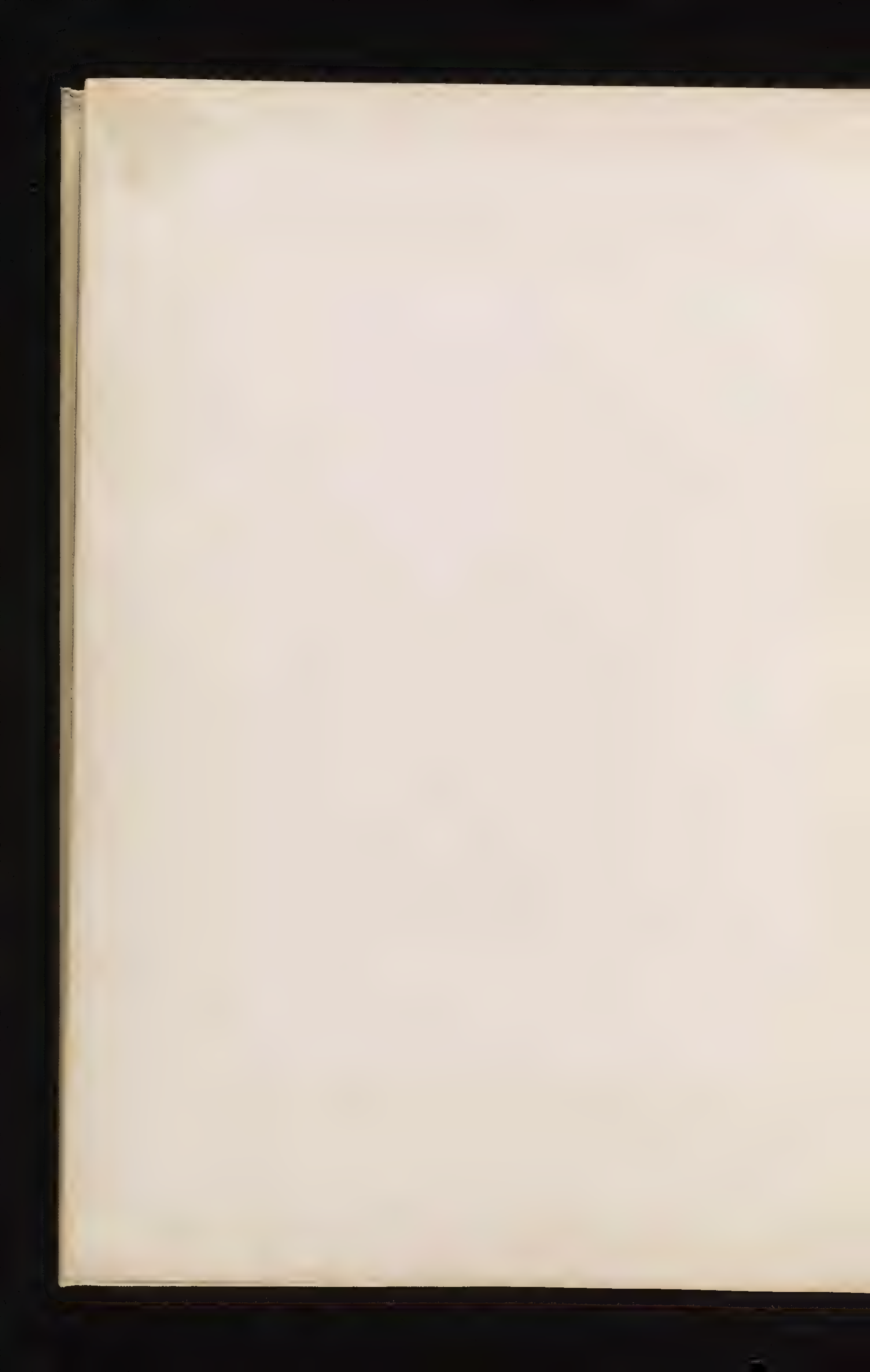
STUDIE

OELBILD

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



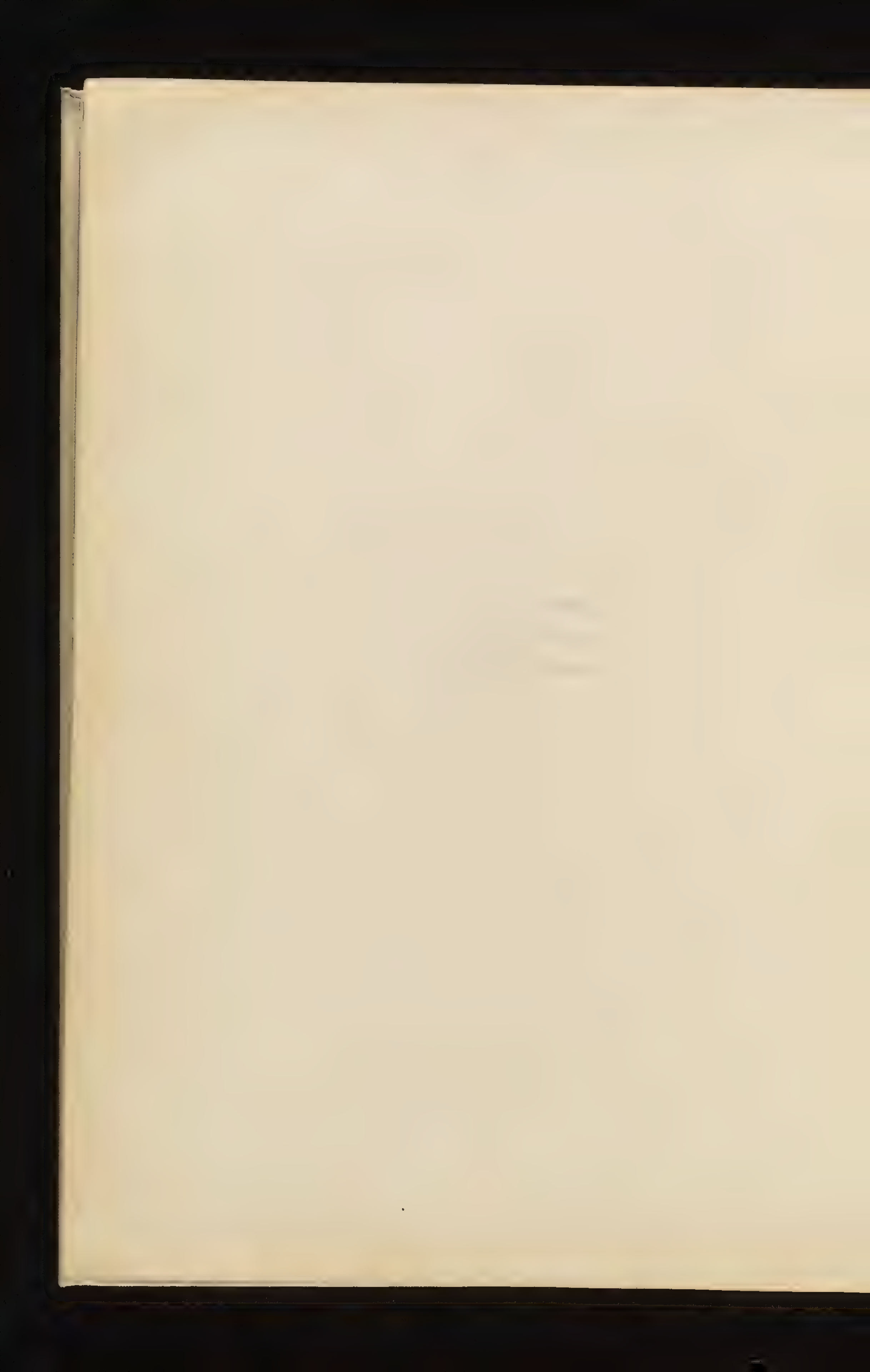




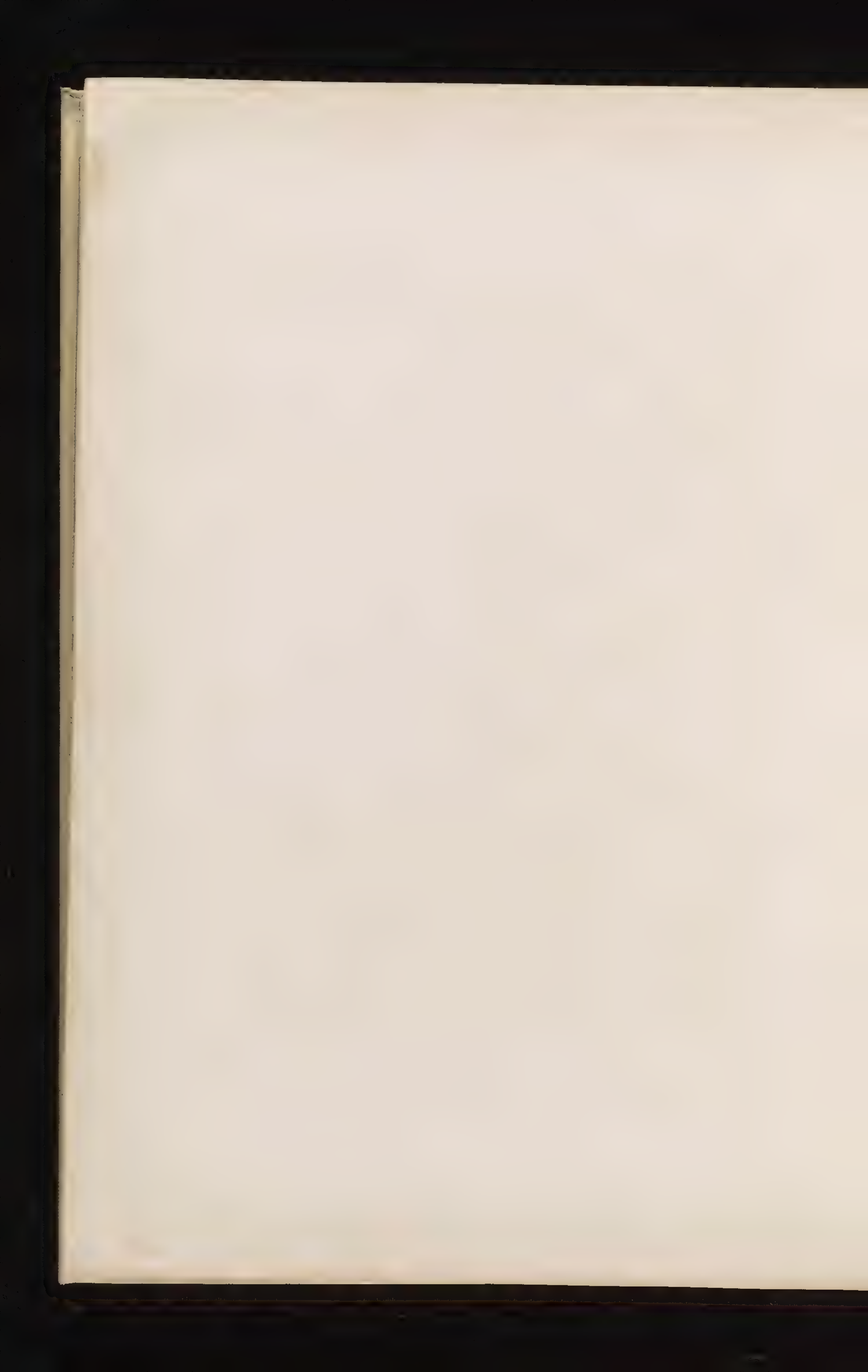
KREUZIGUNG

FARBENSKIZZE. OEL

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS







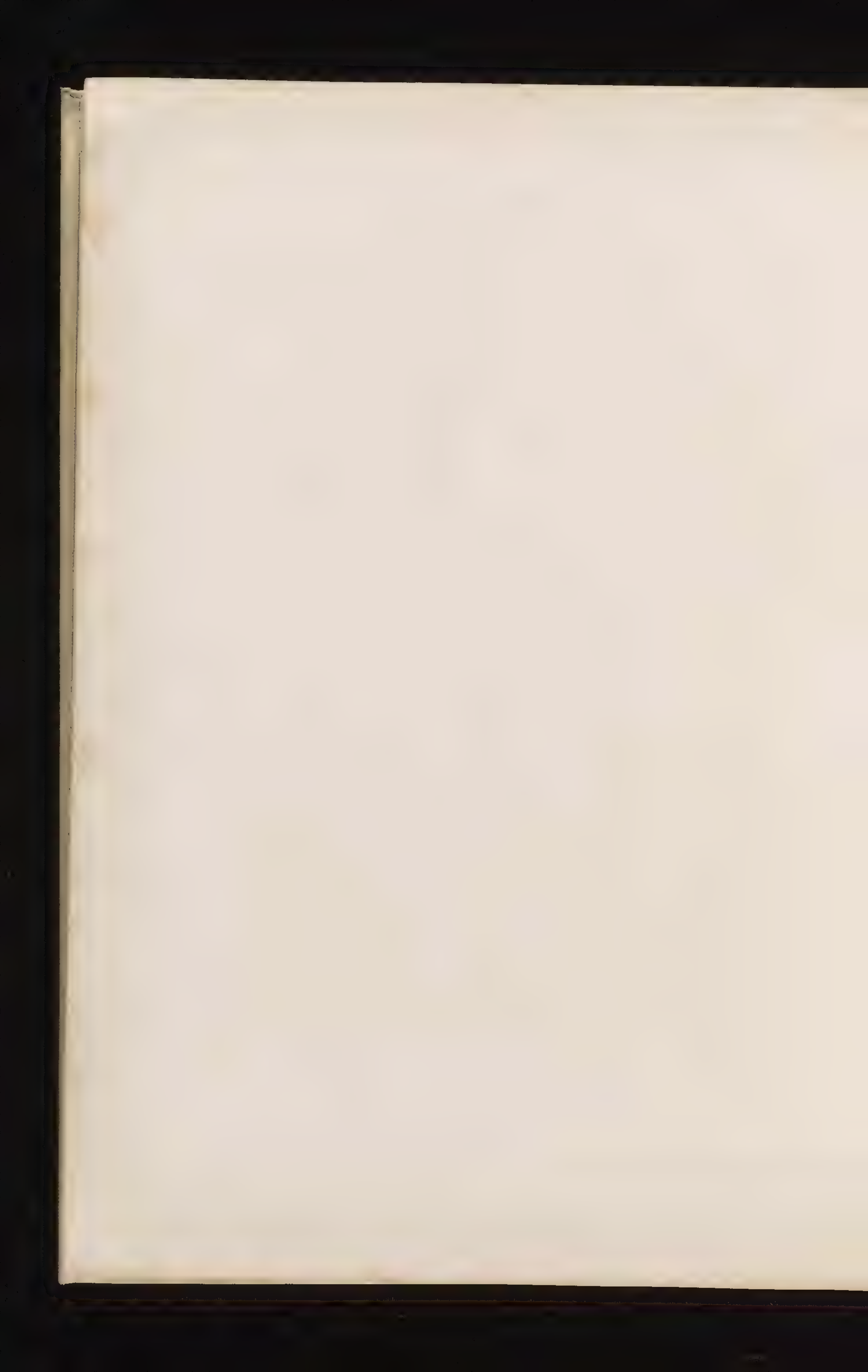
DIPLOM

DES VEREINS DER SPIRITUSFABRIKANTEN IN DEUTSCHLAND. RADIRUNG

VERLAG UND EIGENTHUM DES VEREINS DER SPIRITUSFABRIKANTEN IN DEUTSCHLAND




Doctor
AX
ÆRCKER



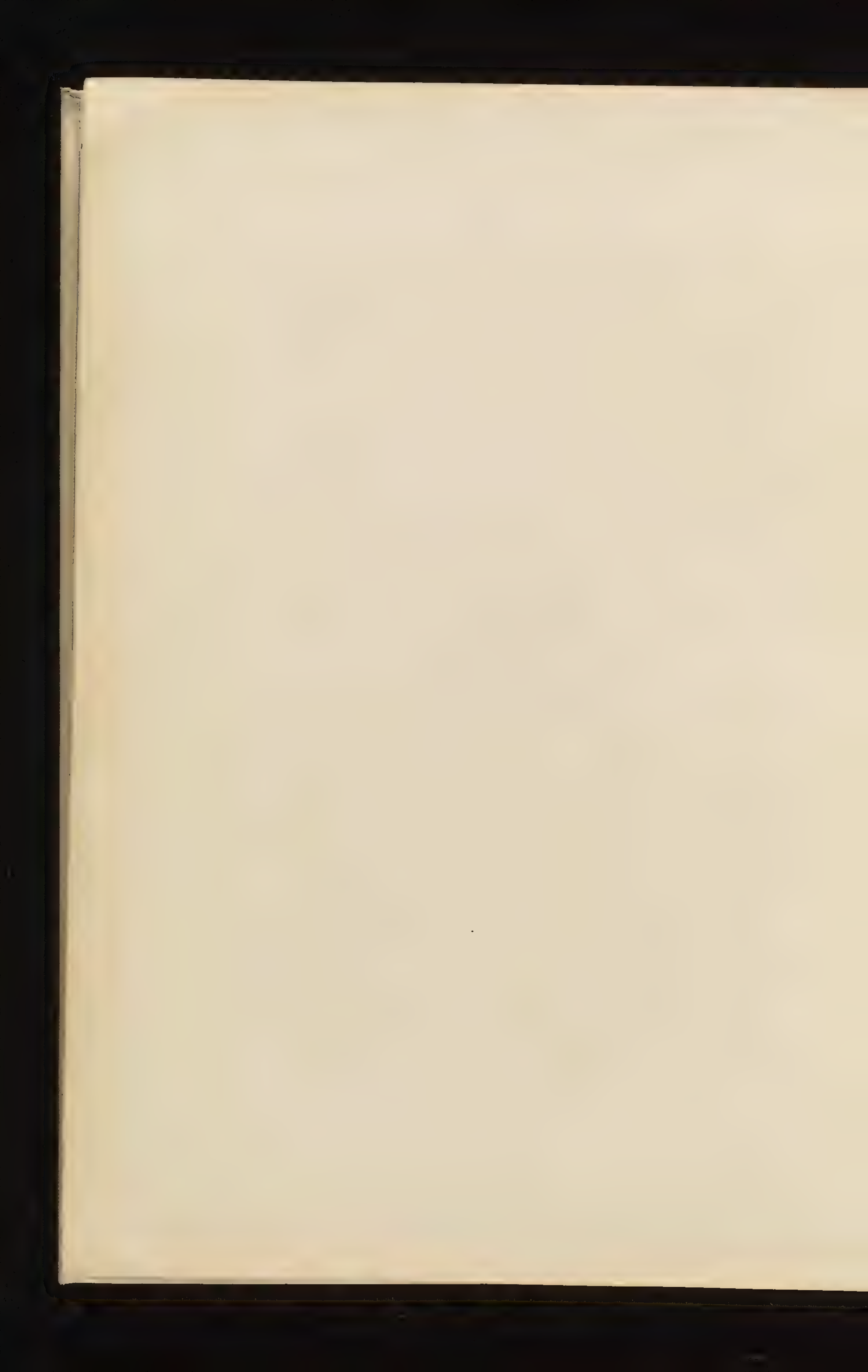
BÄR UND ELFE

FEDERZEICHNUNG

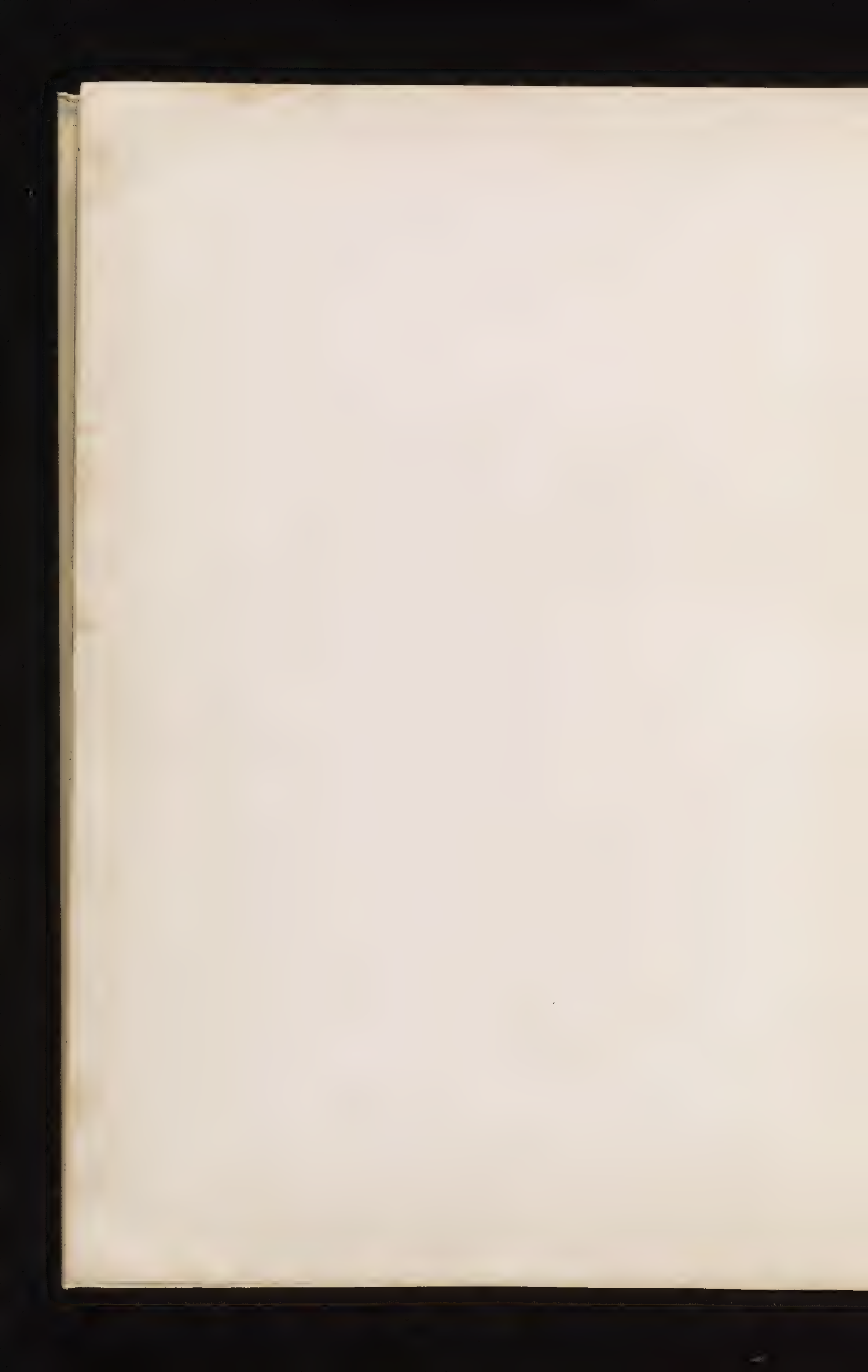
EIGENTHUM DER NATIONAL-GALERIE ZU BERLIN

RADIRUNG

VERLAG VON THEODOR STRŒFER IN NUERNBERG



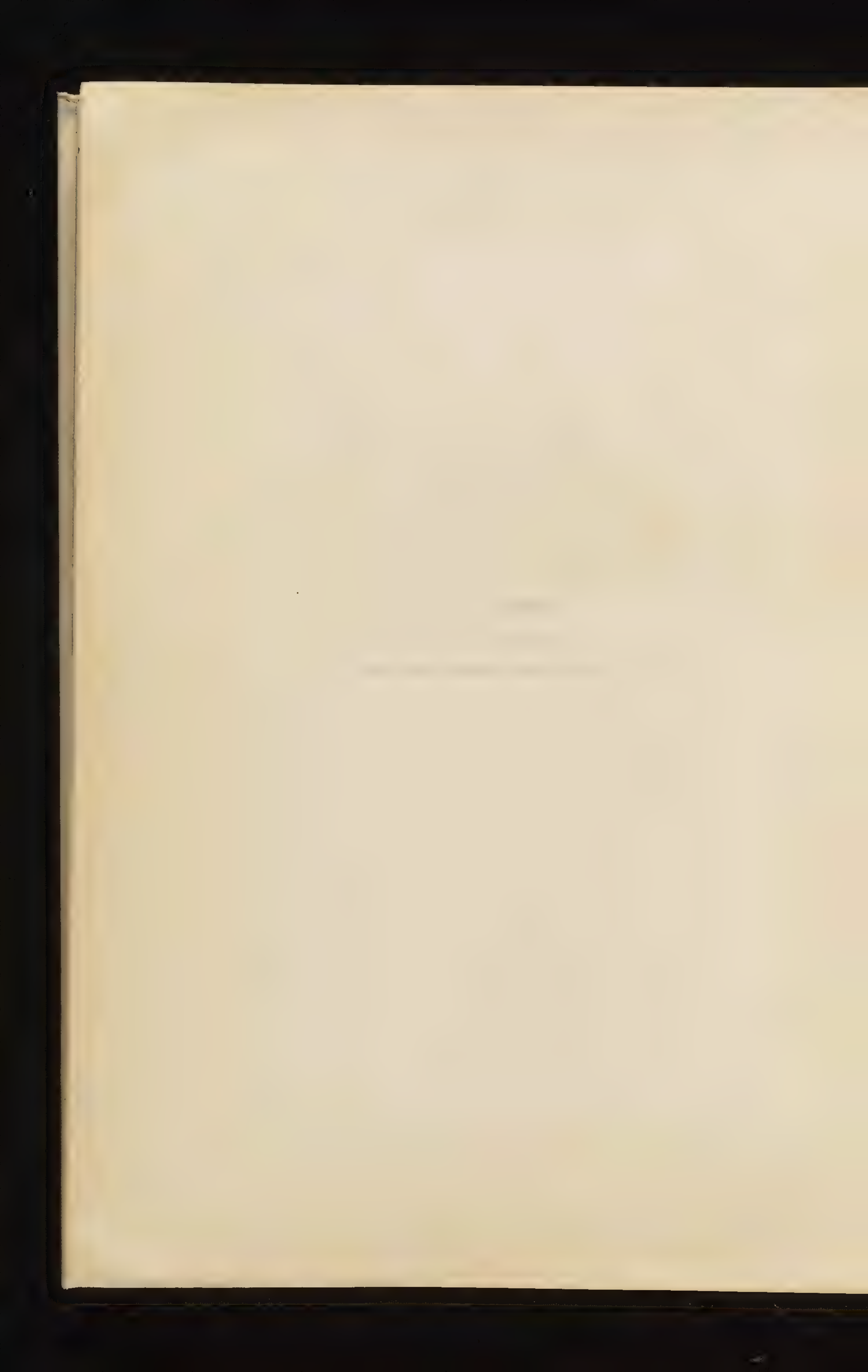




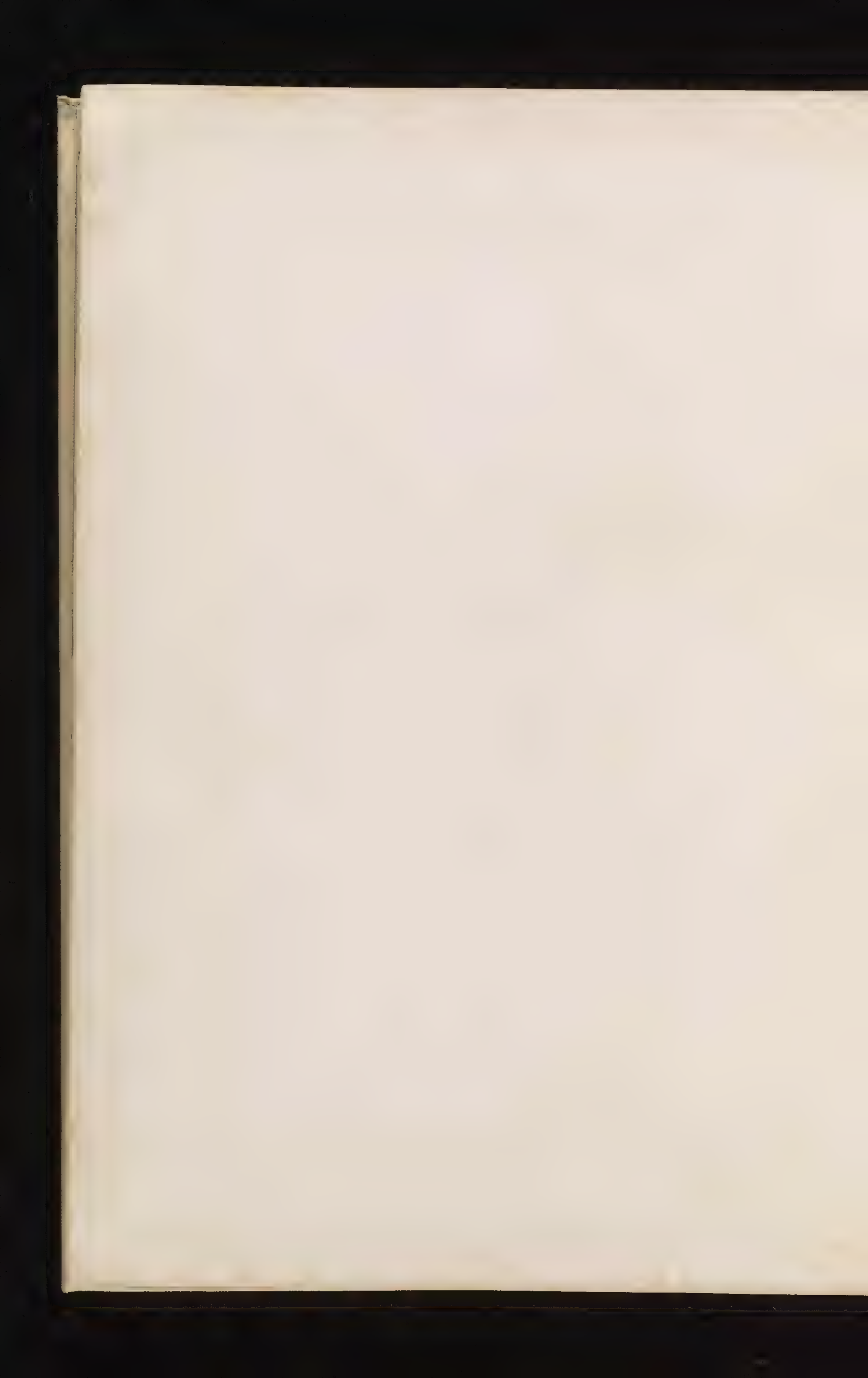
SOIRÉE

FEDERZEICHNUNG

EIGENTHUM DES BILDHAUERS HERRN PROFESSOR JUL. MOSER, BERLIN



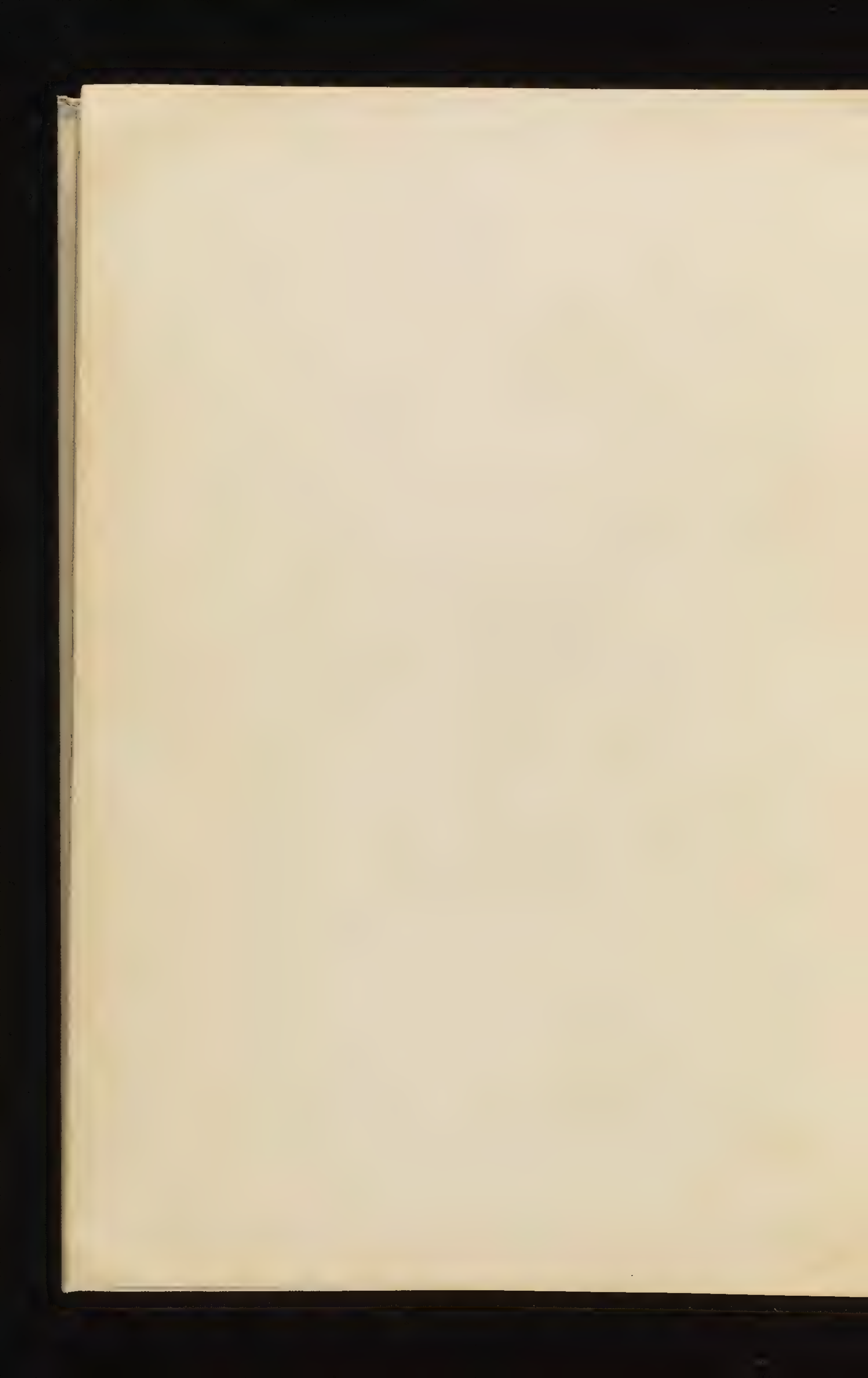




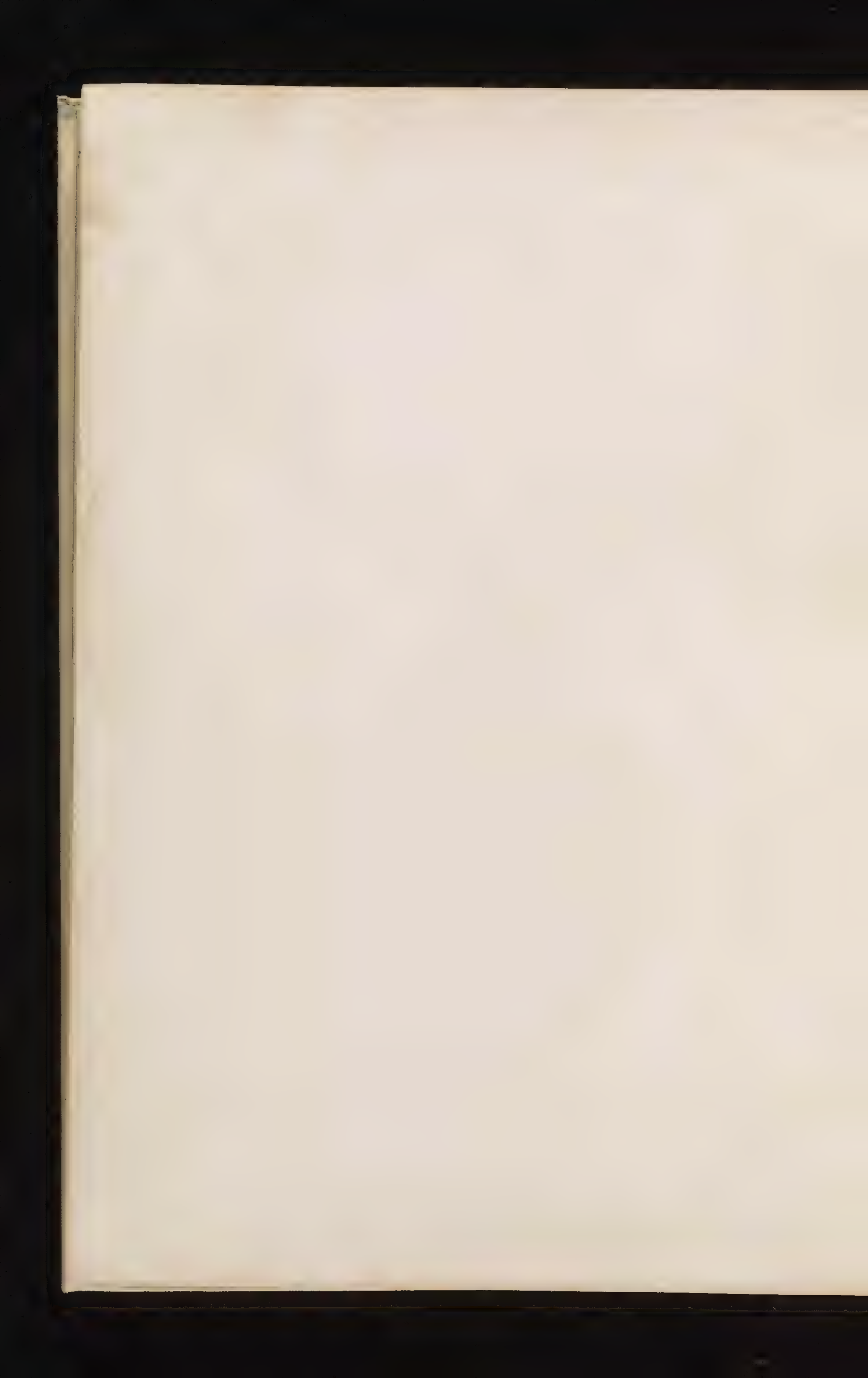
NARCISSUS UND ECHO

FEDERZEICHNUNG

EIGENTHUM DES HERRN KOMMERZIENRATH ERNST SEEGER, BERLIN



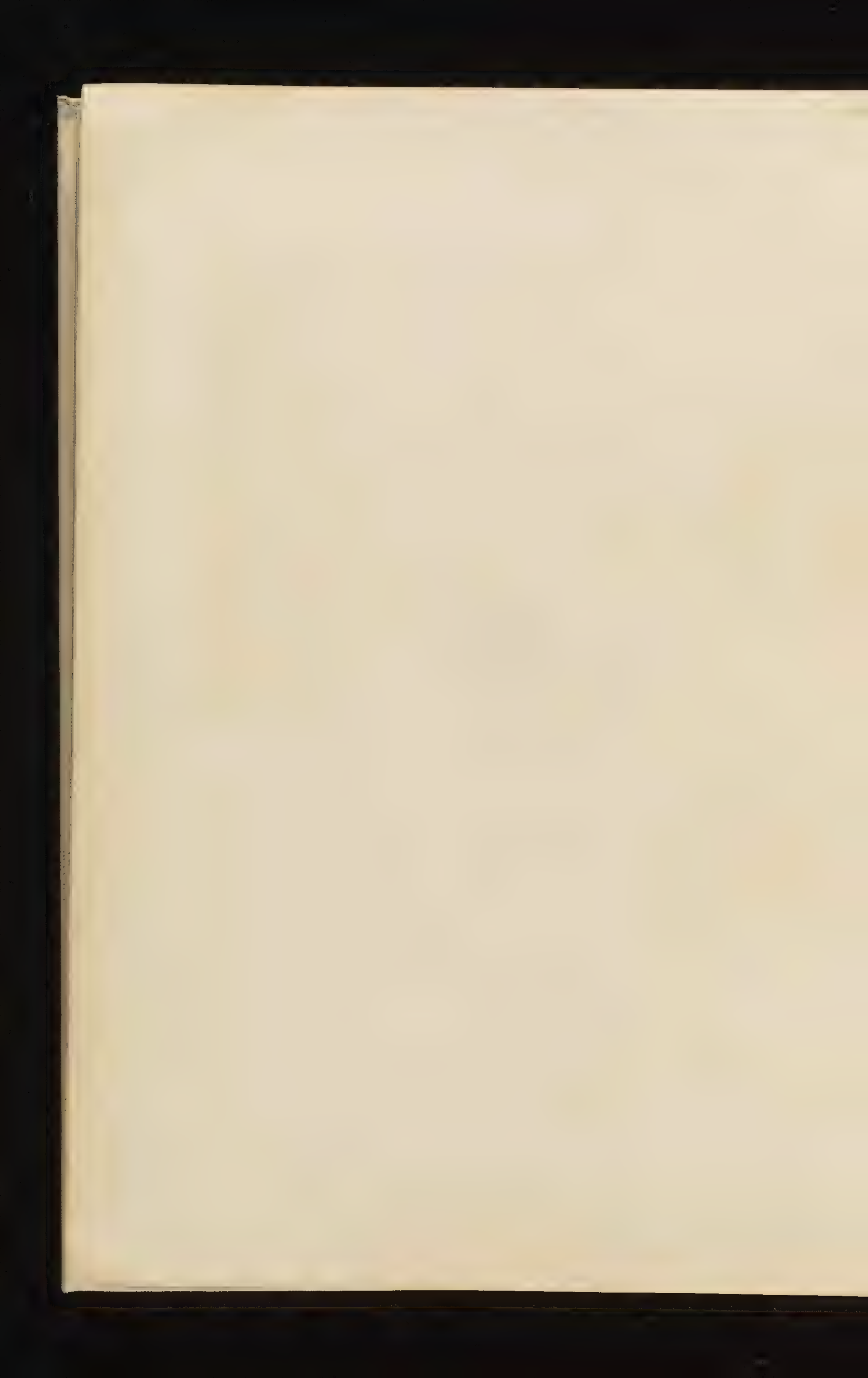




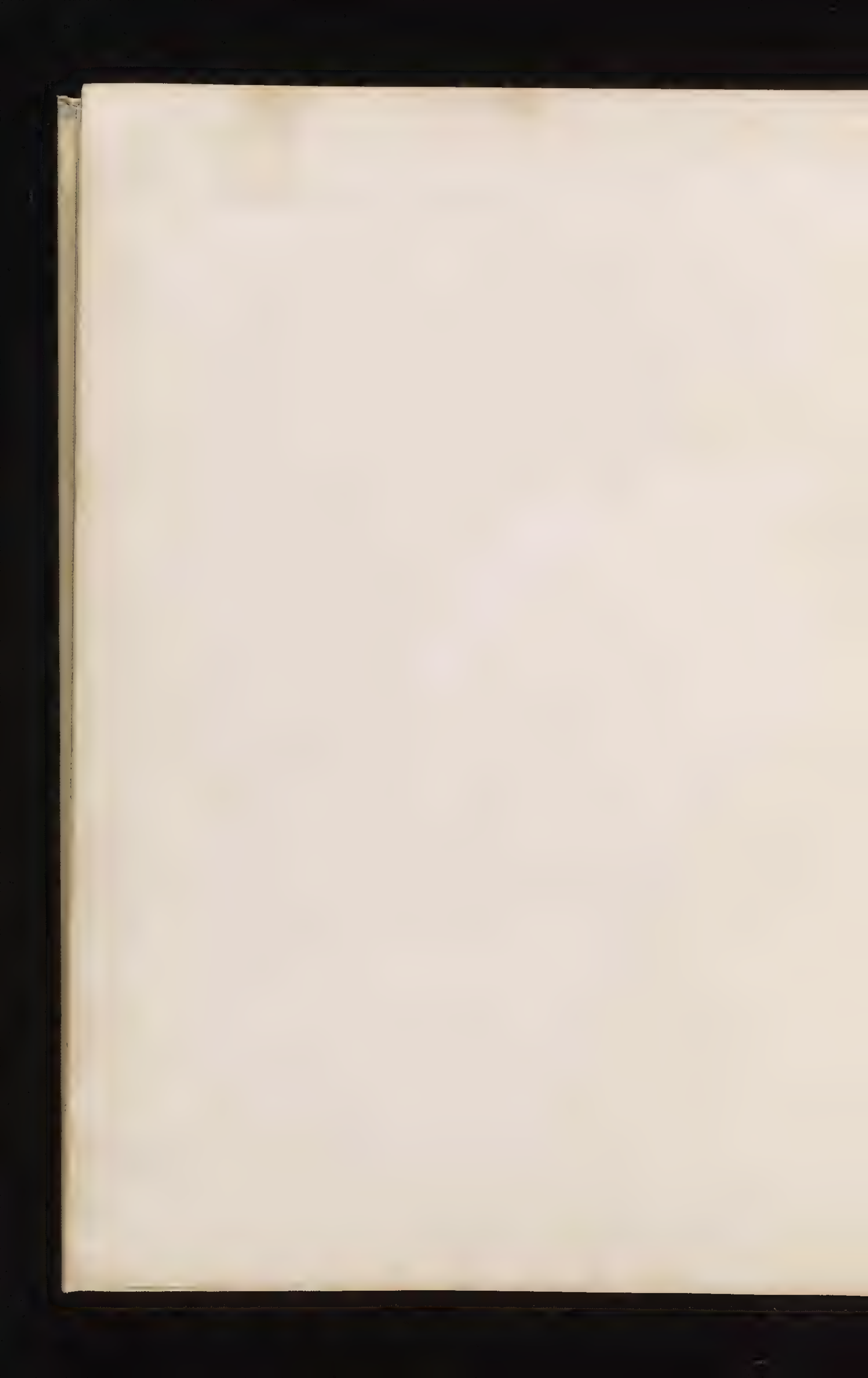
STUDIE

FEDERZEICHNUNG

EIGENTHUM DES HERRN D. BISCHOFF, MÜNCHEN



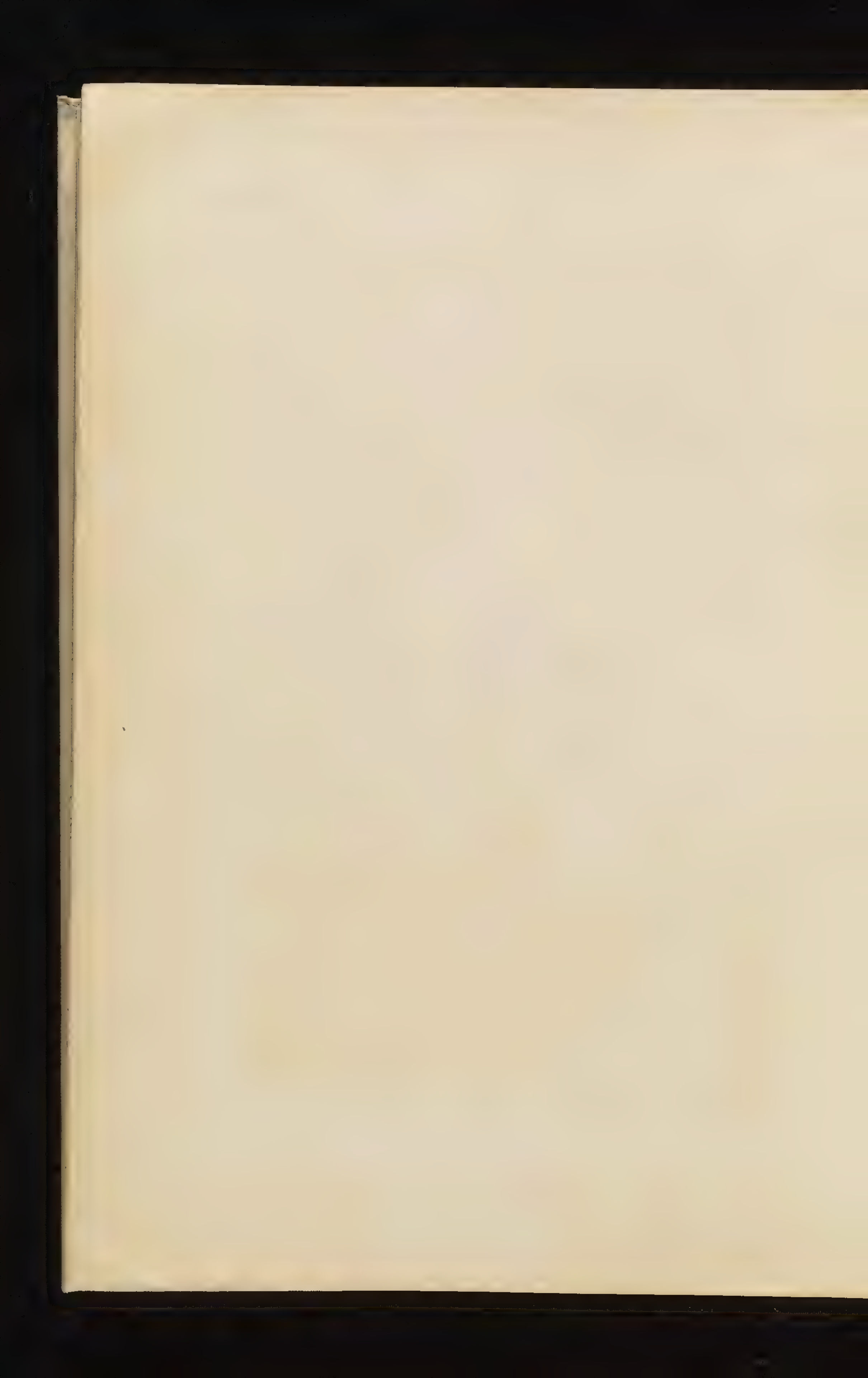




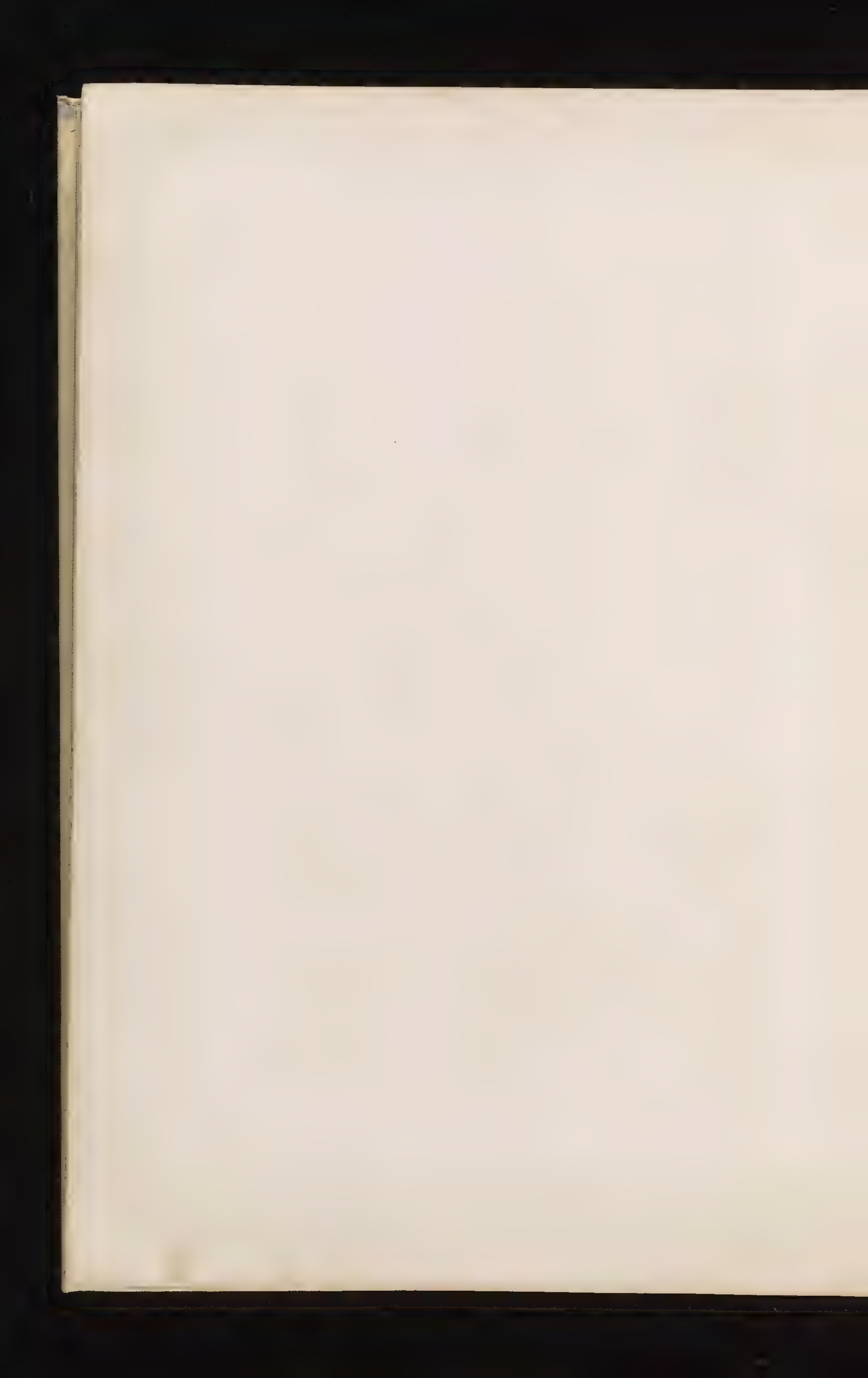
NYMPHE

FEDERZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICH KABINETS ZU DRESDEN



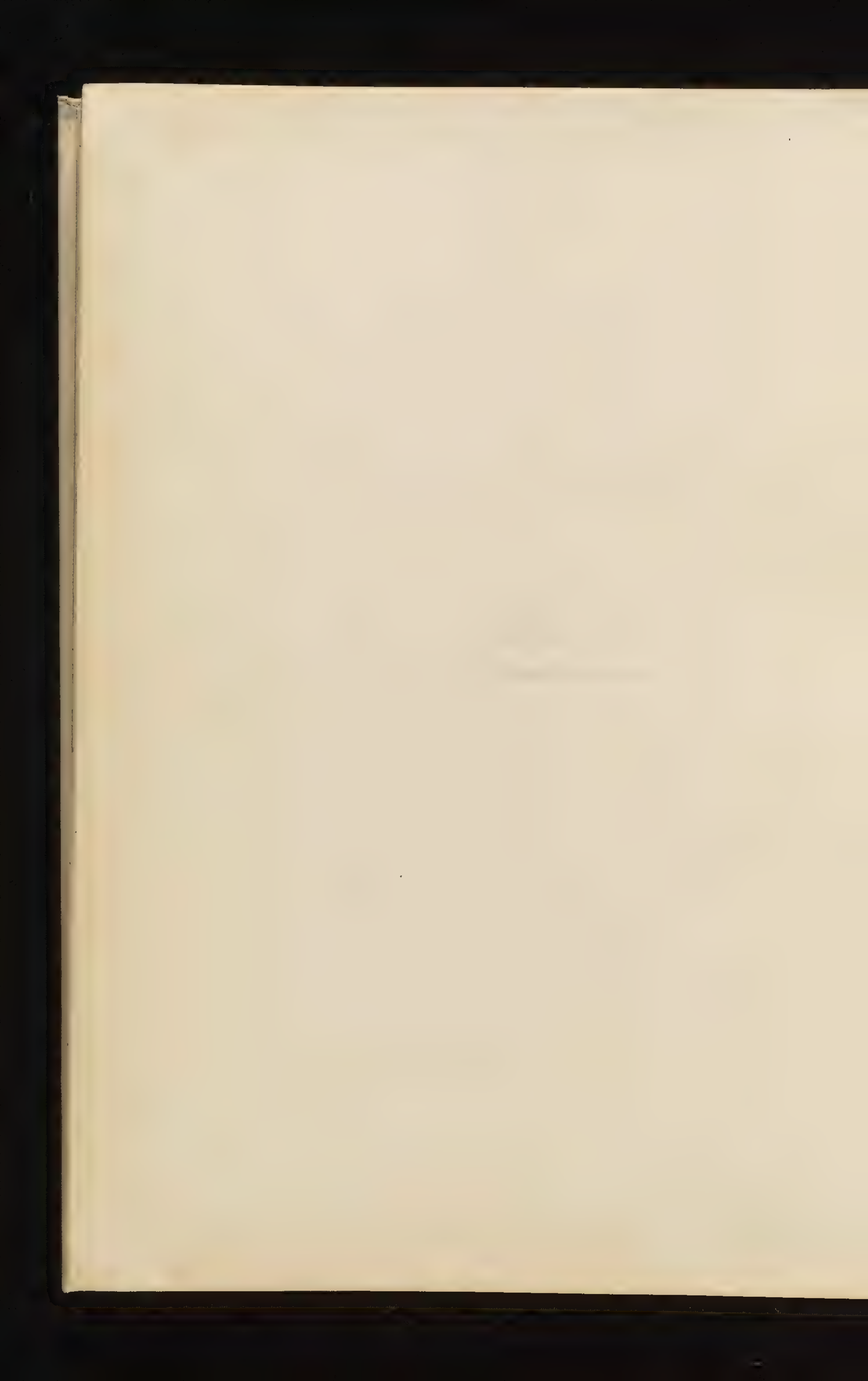




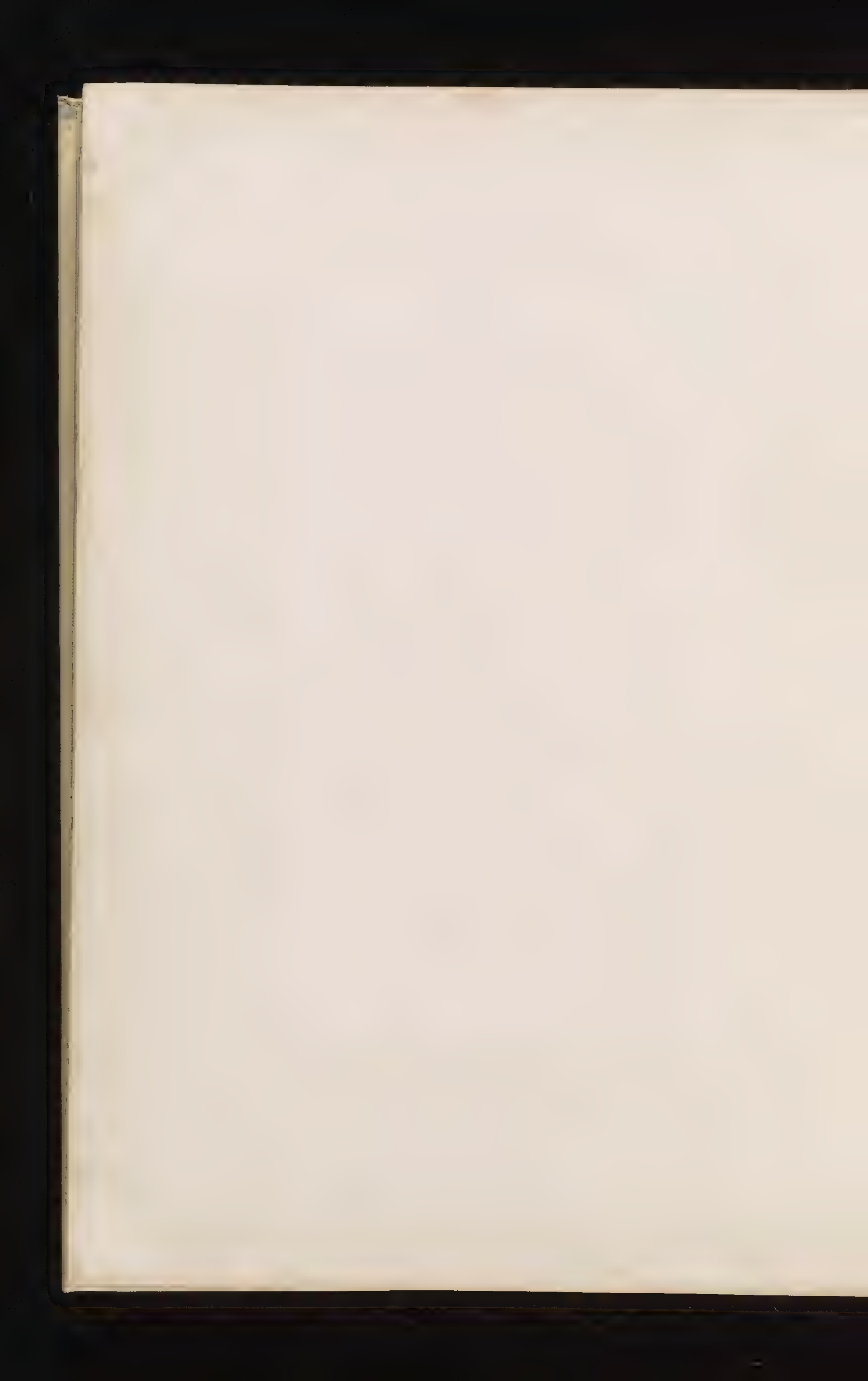
FRÜHLING

HANDZEICHNUNG

EIGENTHUM DES STADTISCHEN MUSEUMS IN LEIPZIG



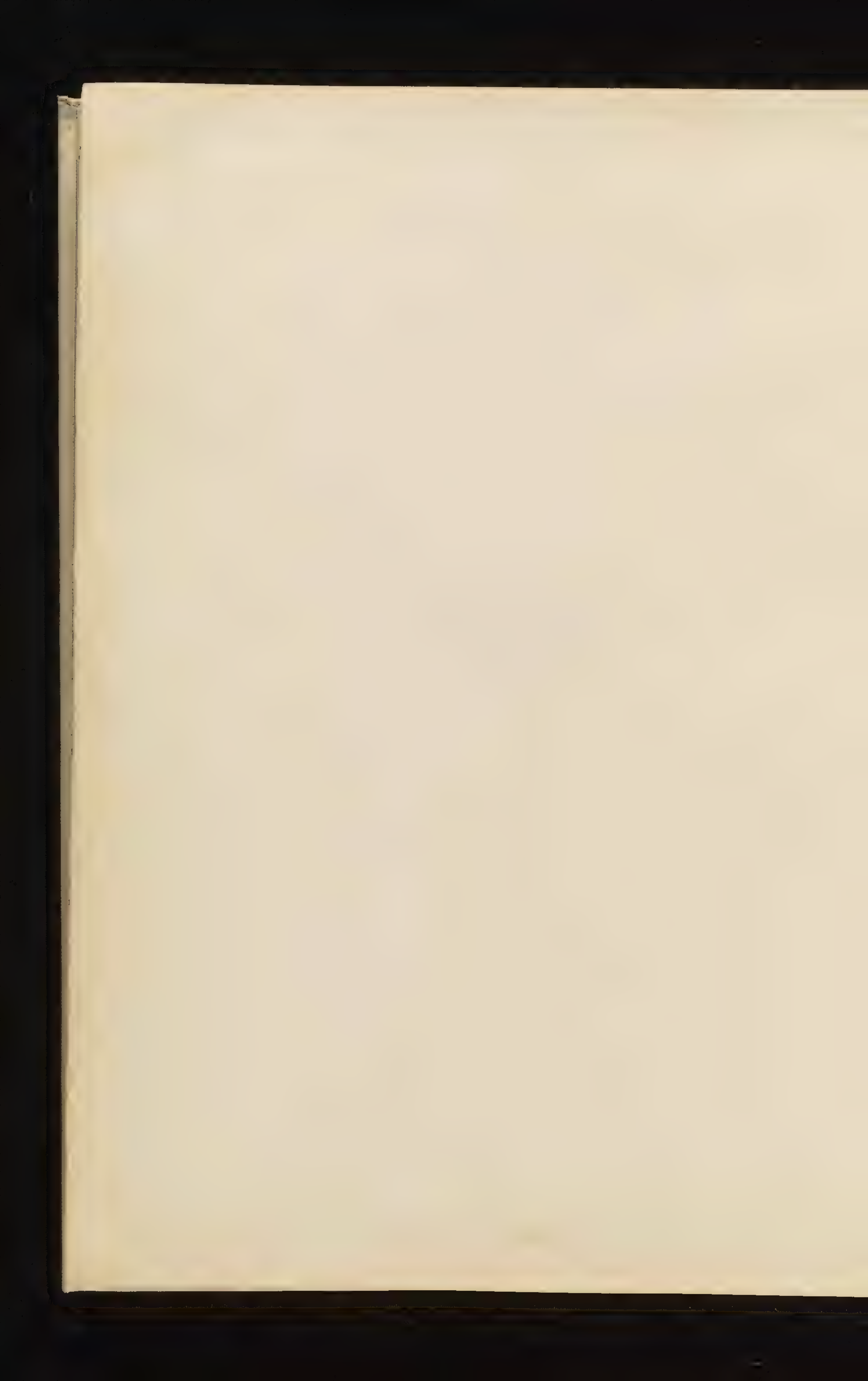




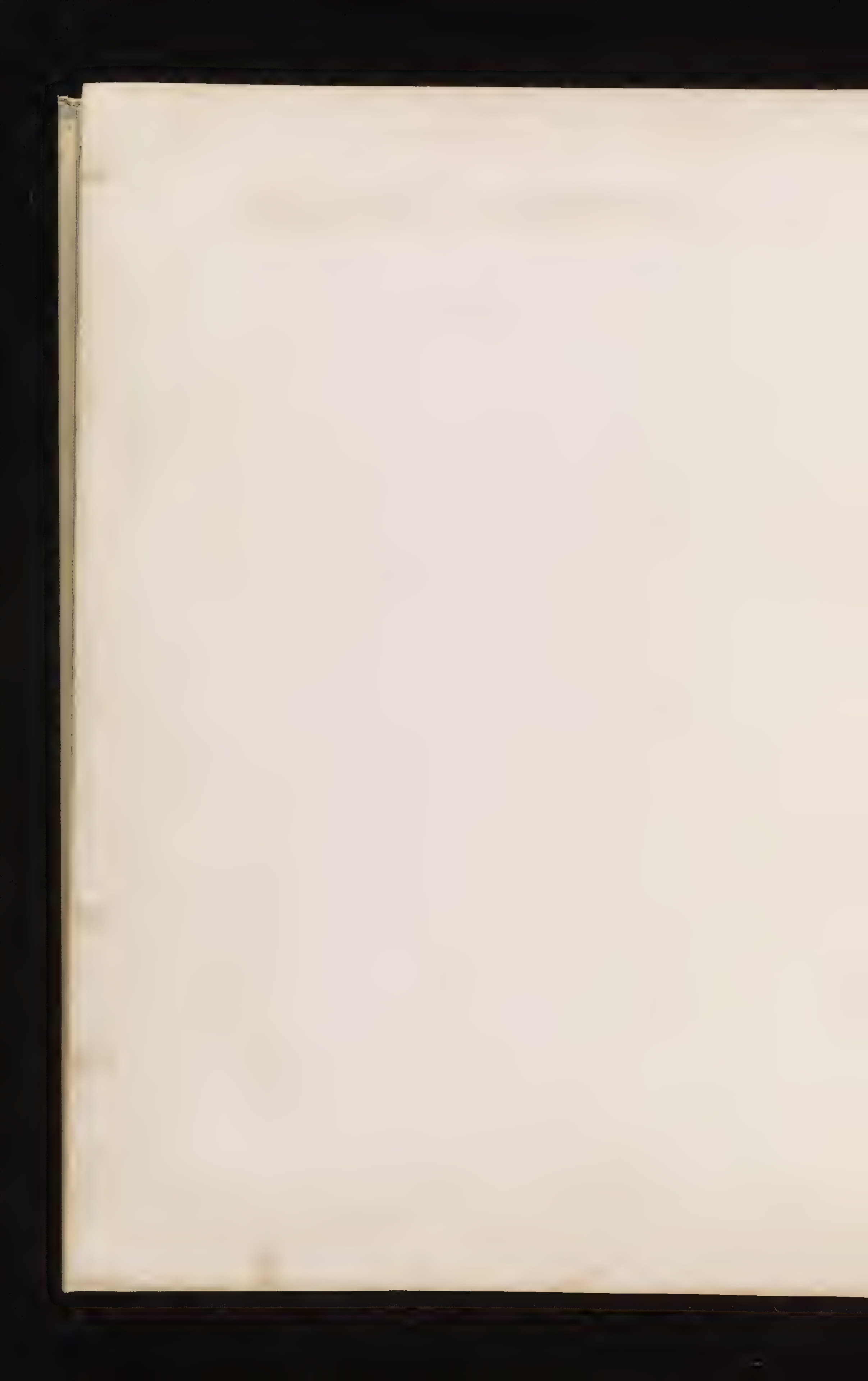
FANTASIE-LANDSCHAFT

FEDERZEICHNUNG

EIGENTHUM DER NATIONAL-GALERIE ZU BERLIN



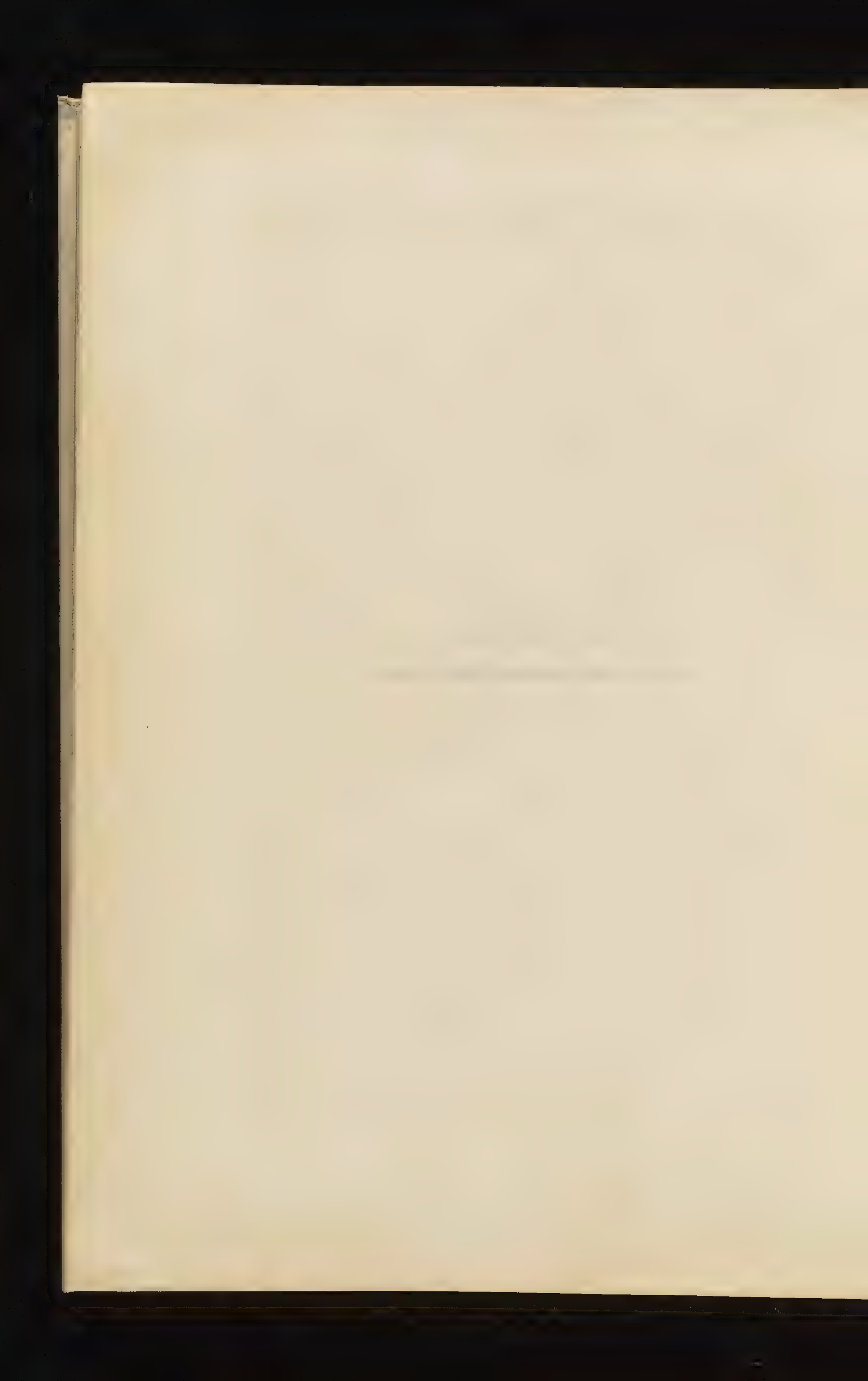




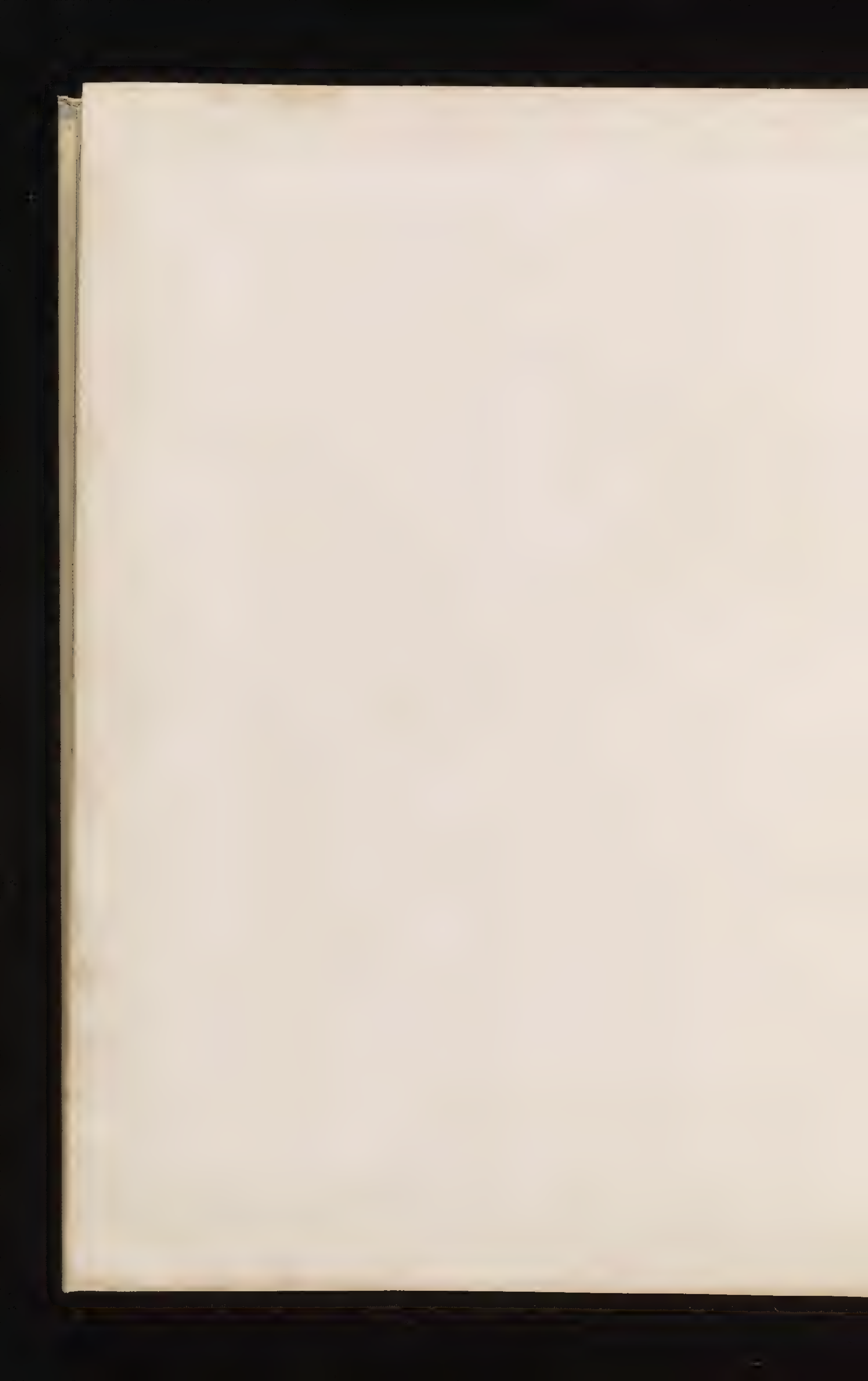
STUDIE

KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICH-KABINETS ZU DRESDEN



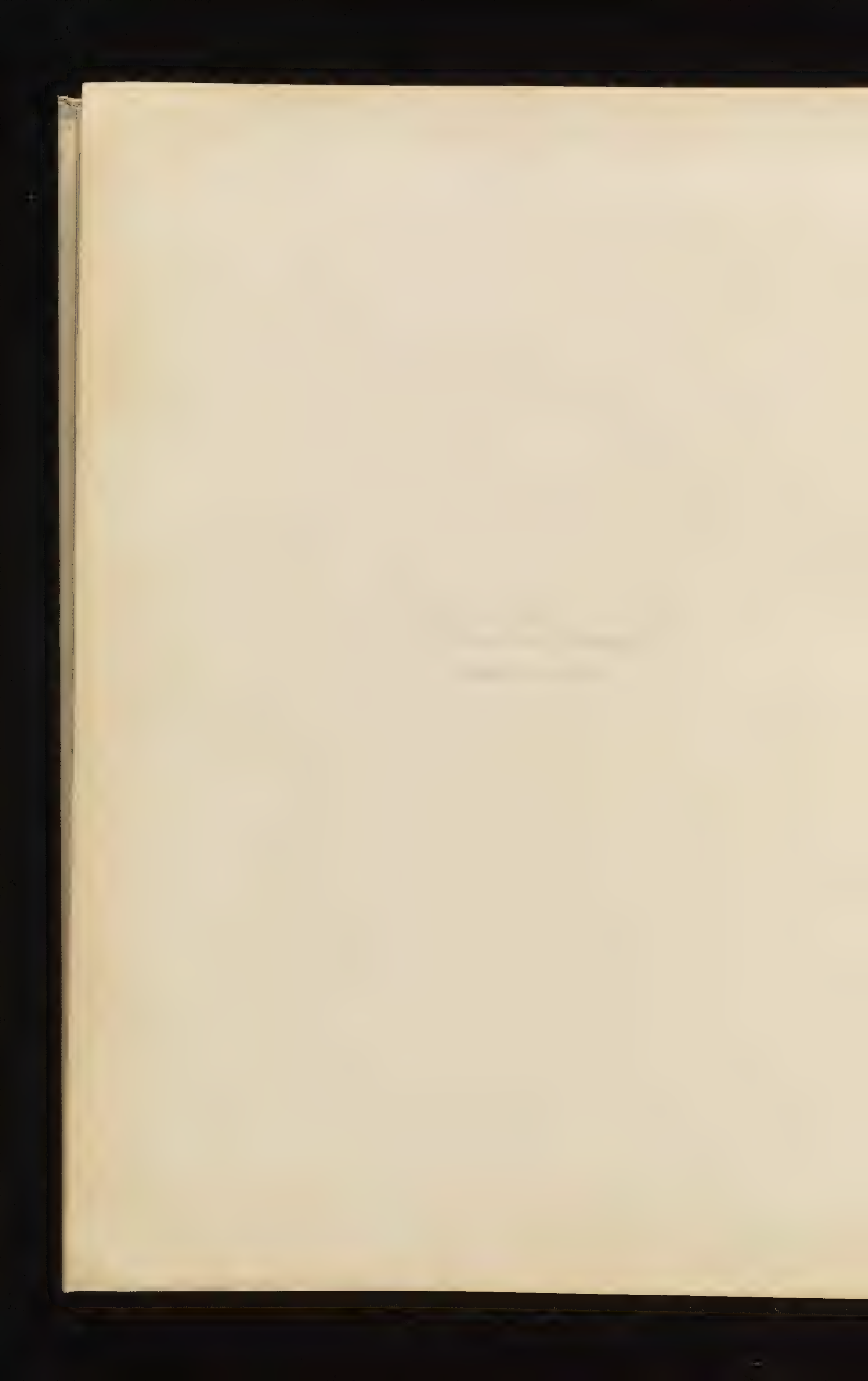




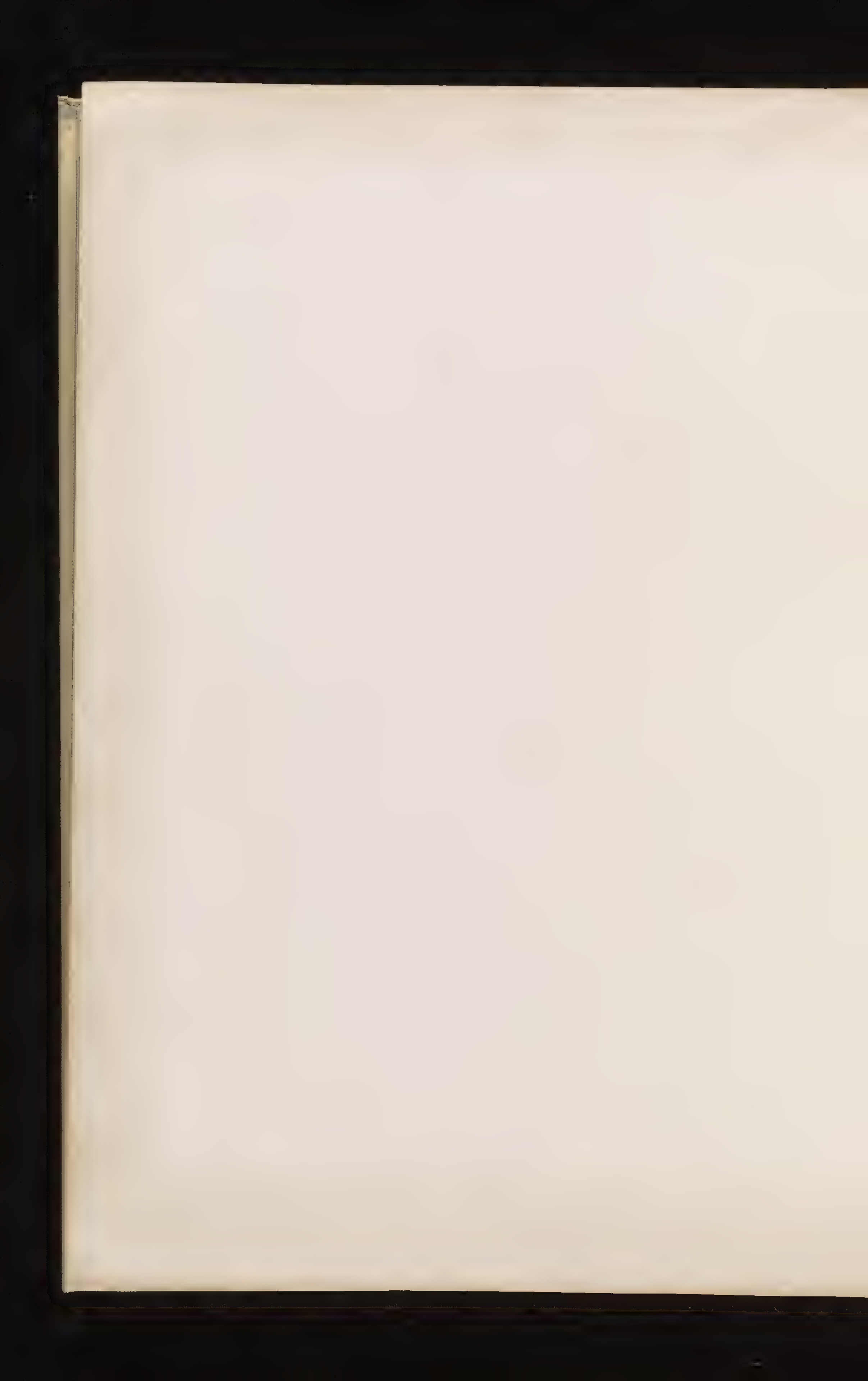
STUDIE ZU »CHRISTUS IM OLYMP

(OELGEMÄLDE.) KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



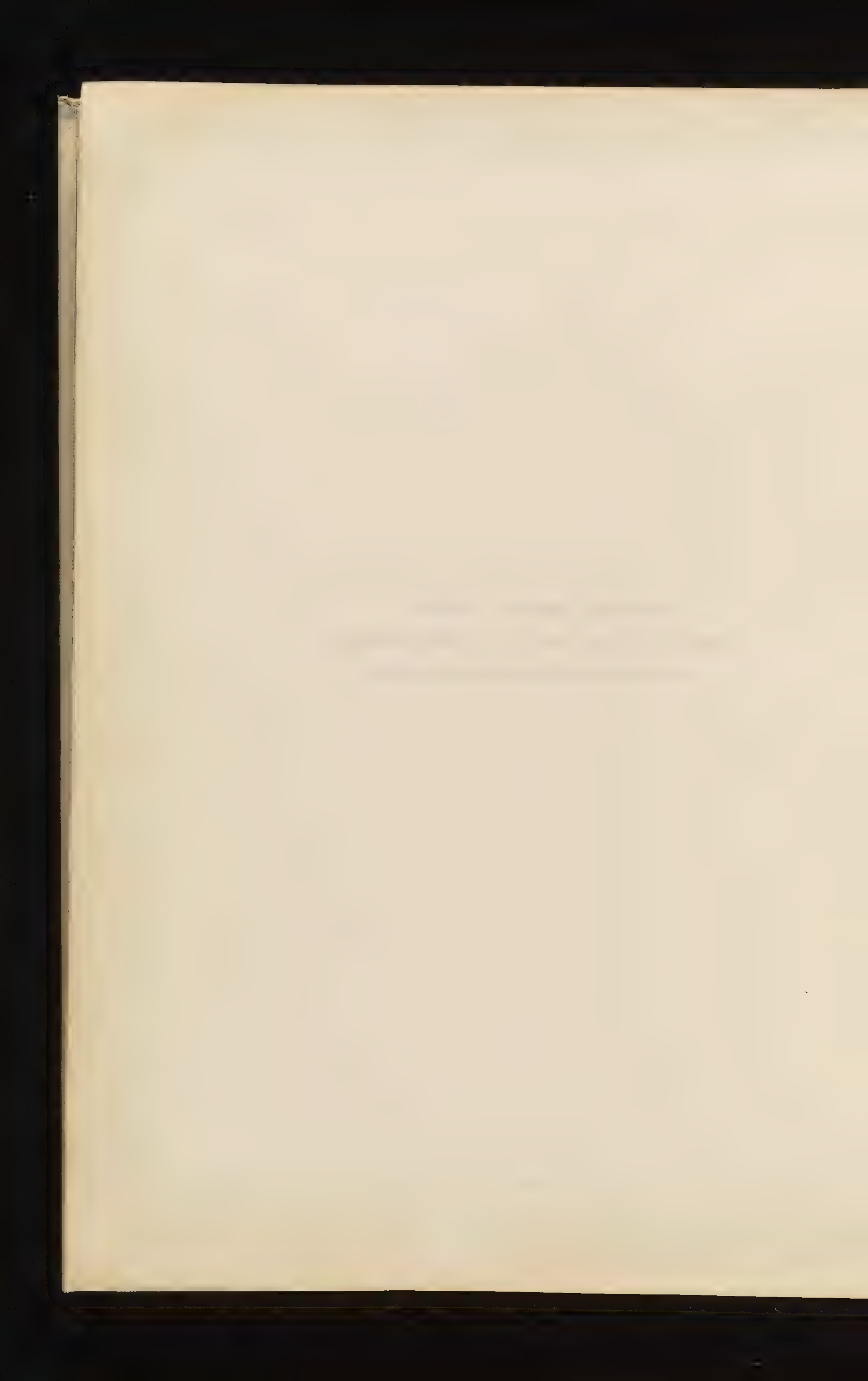




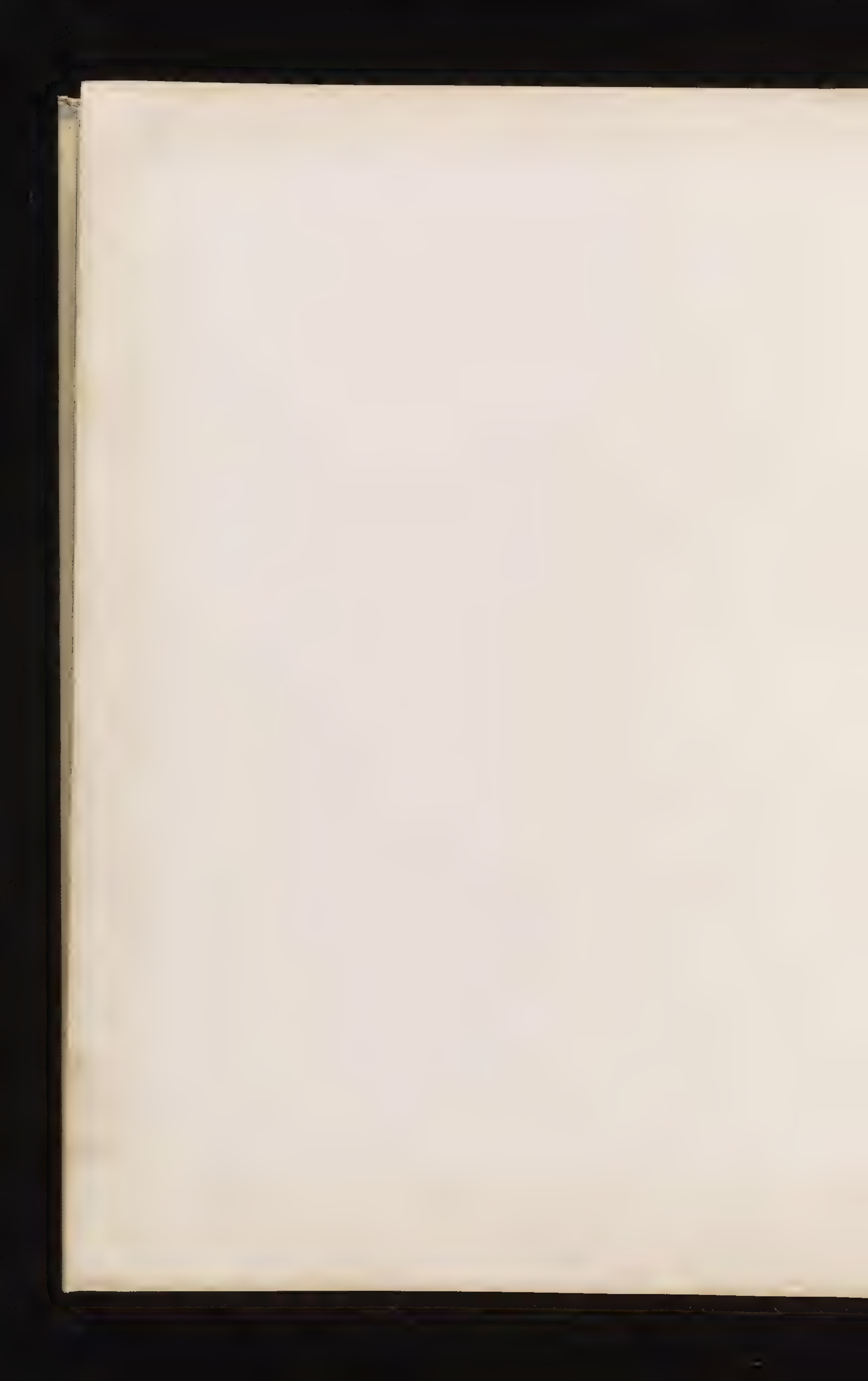
STUDIE ZU «MUTTER UND KIND

AUS RAD. OP. XI «VOM TODE». (TH. II.) KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICH-KABINETS ZU DRESDEN



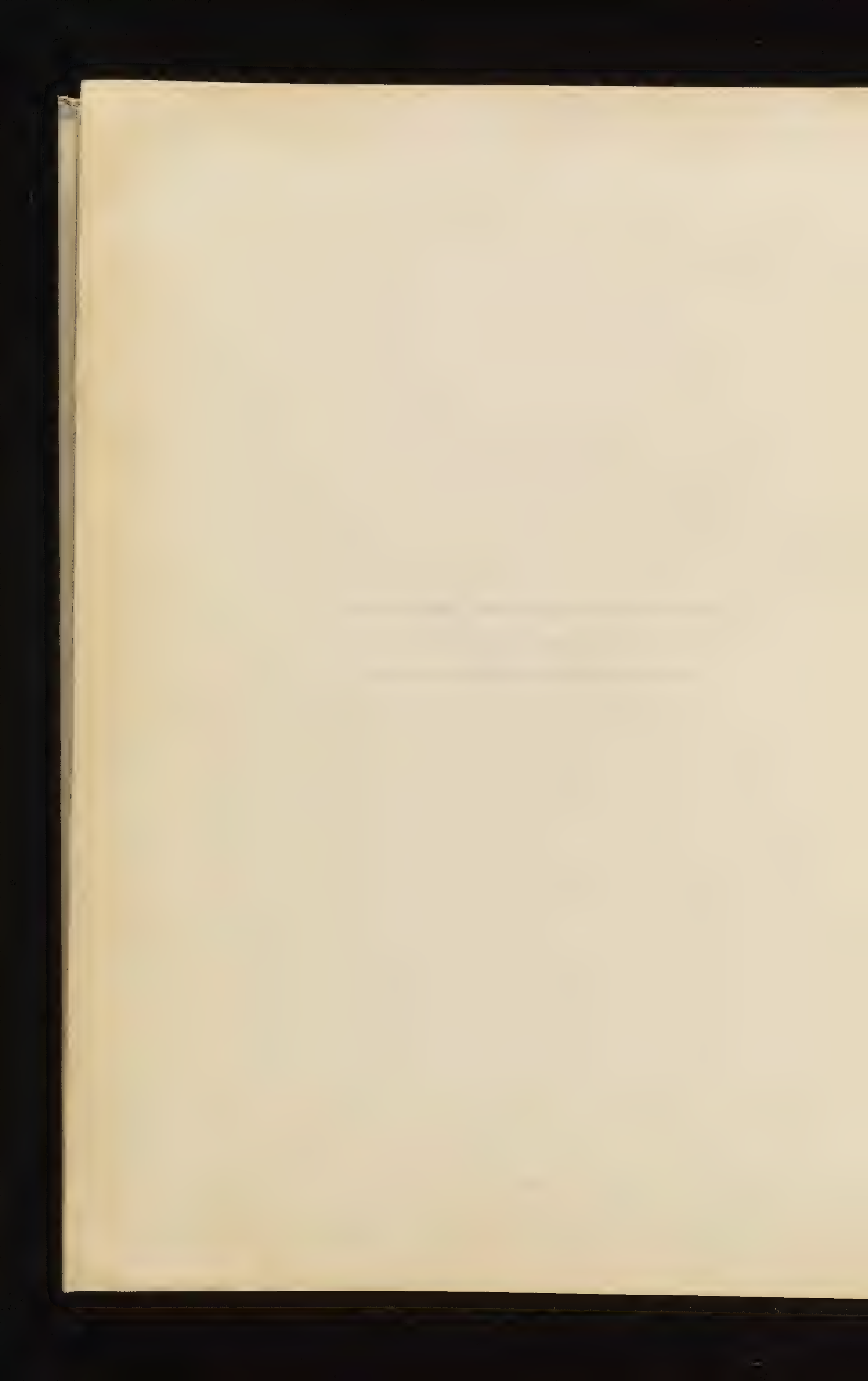




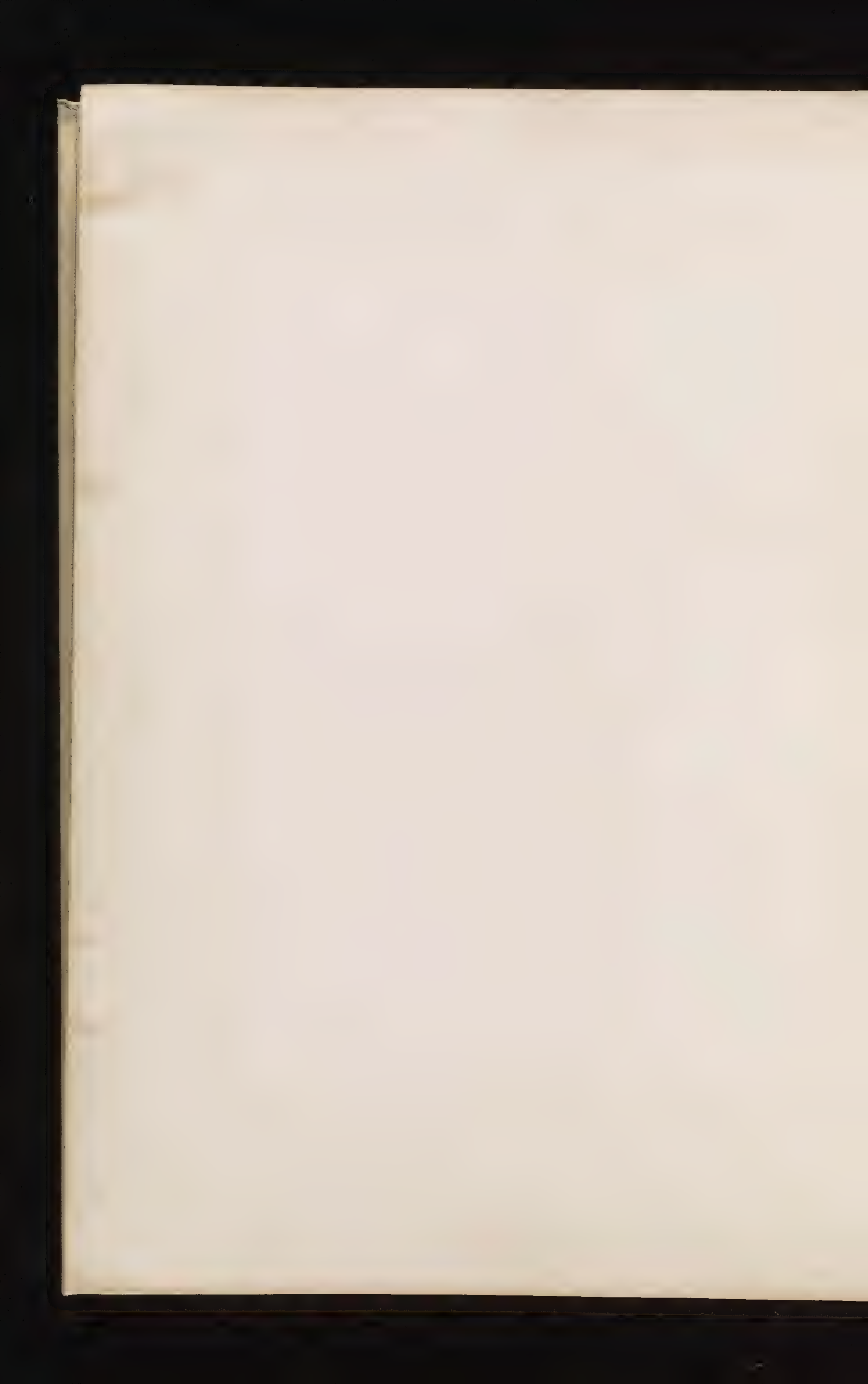
STUDIE ZUR MAGDALENA DER »KREUZIGUNG«

KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICH-KABINETS ZU DRESDEN



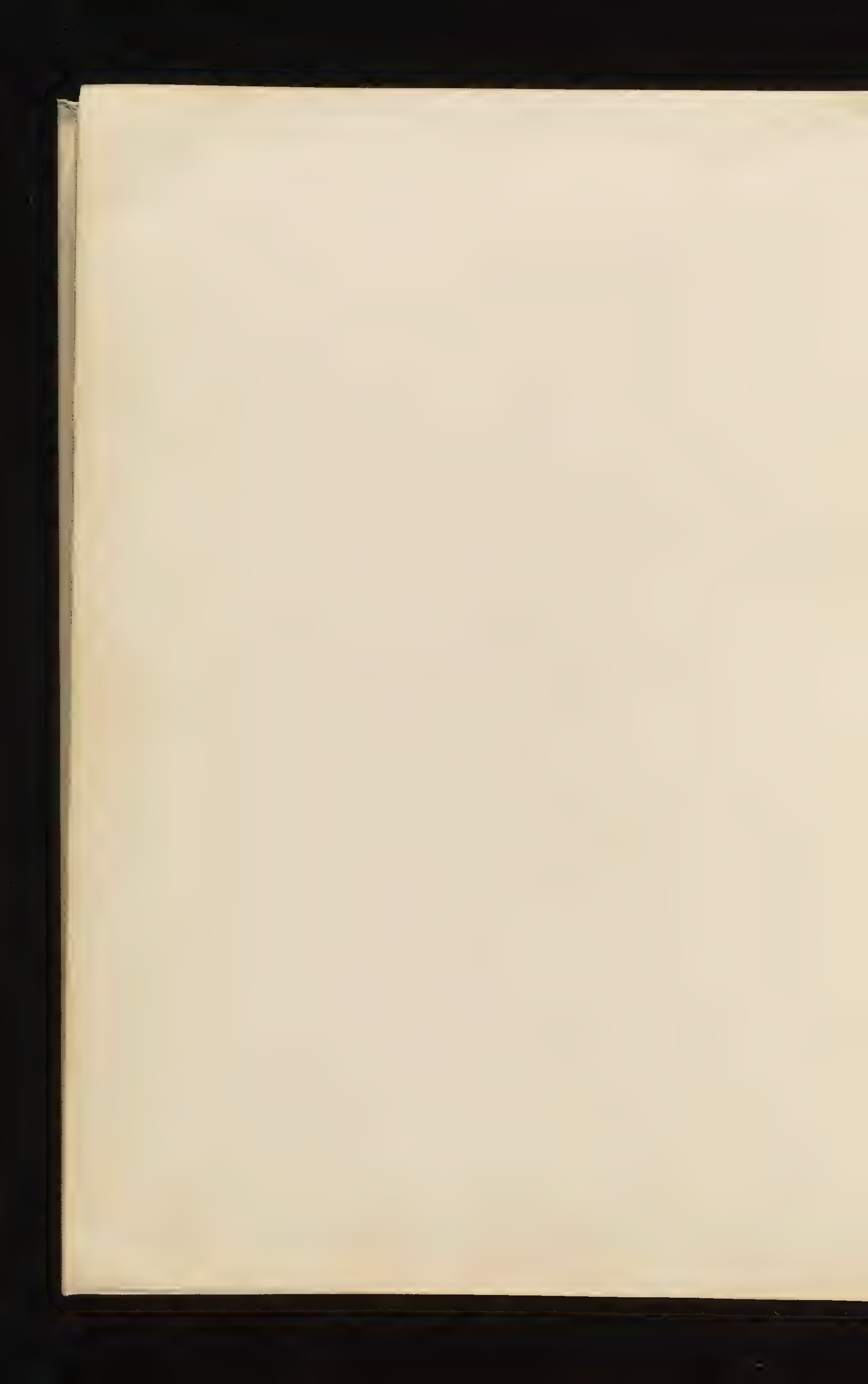




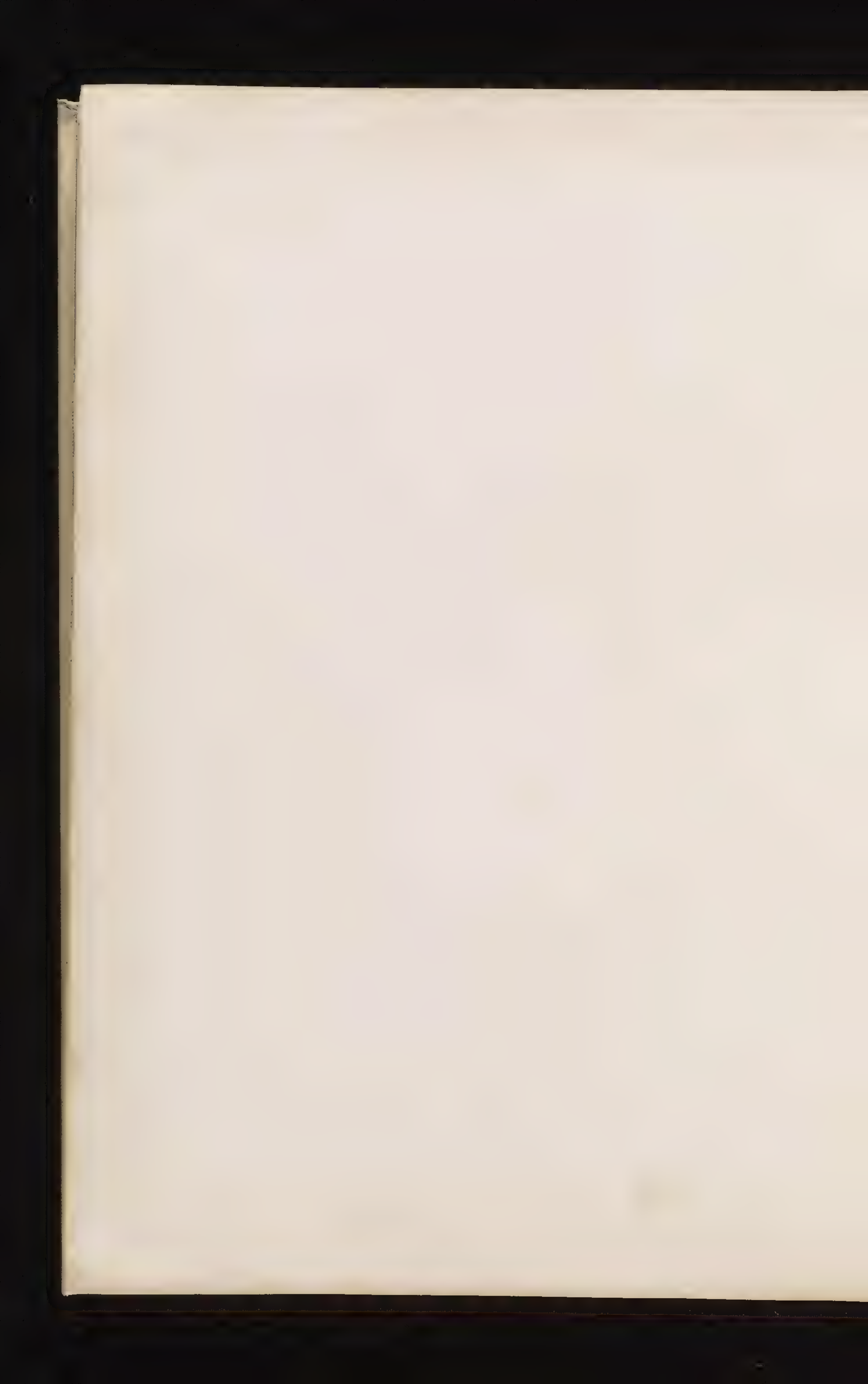
STUDIE

KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICH-KABINETS ZU DRESDEN







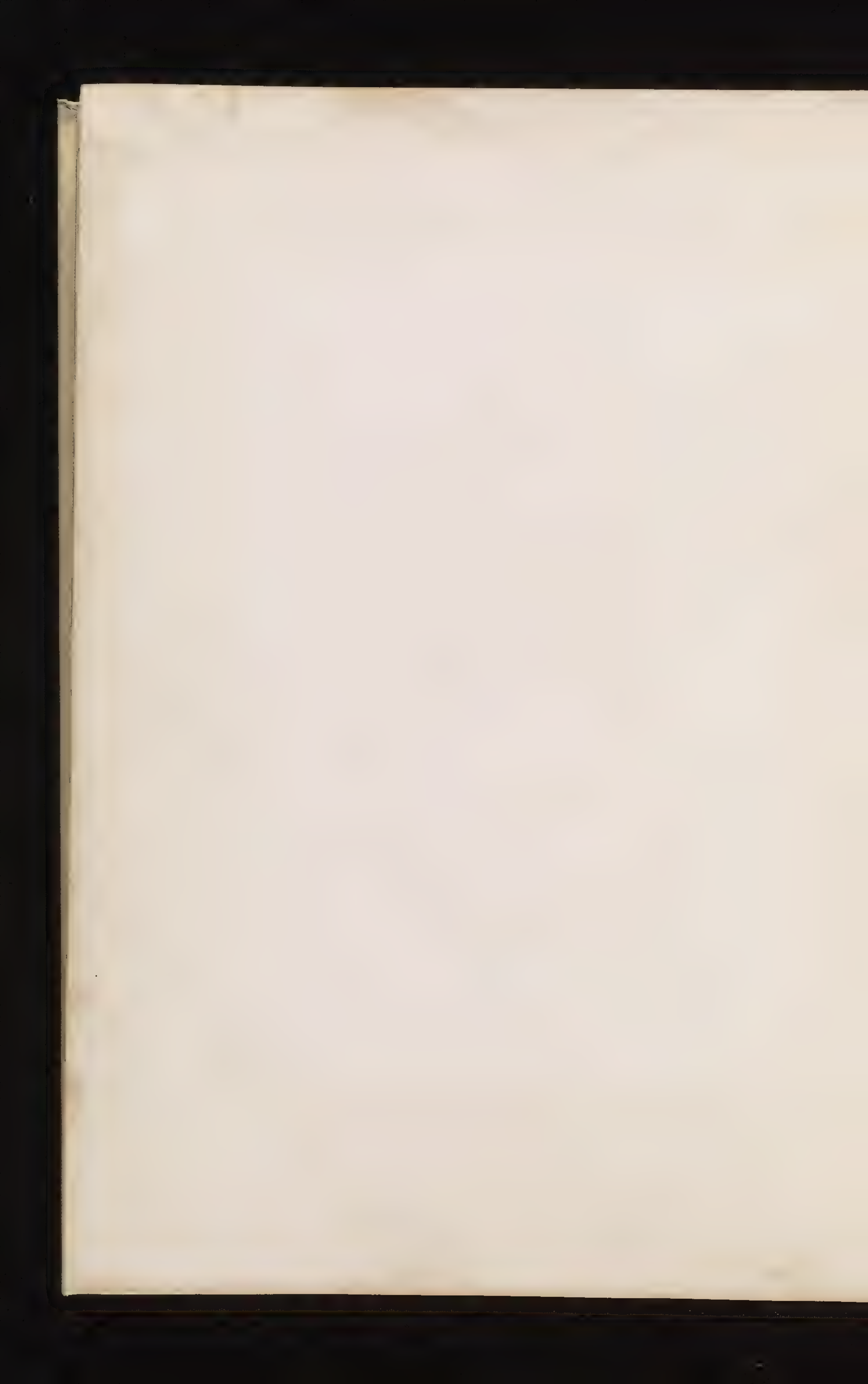
STUDIE

KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÖNIGLICHEN KUPFERSTICH-KABINETS ZU DRESDEN



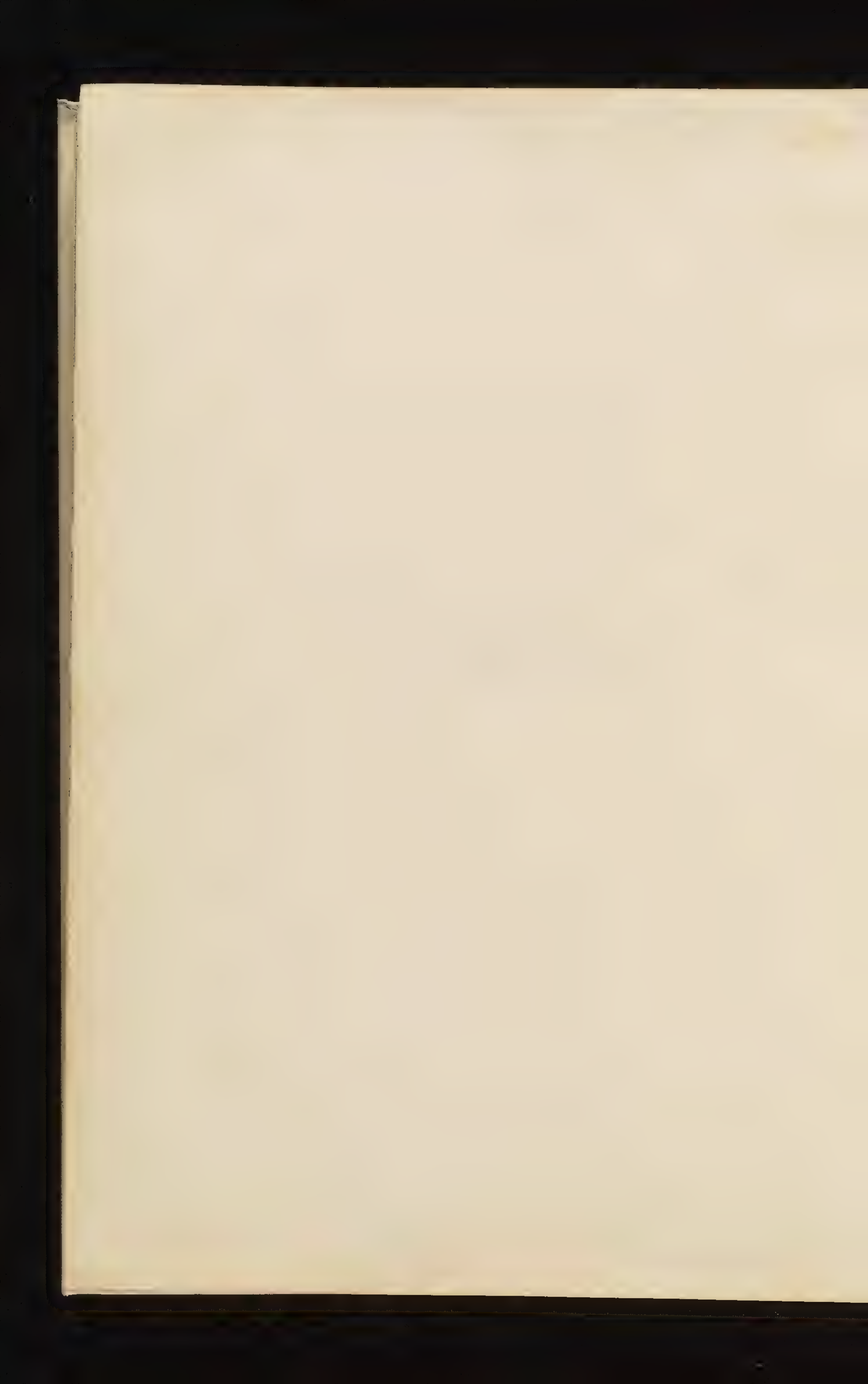




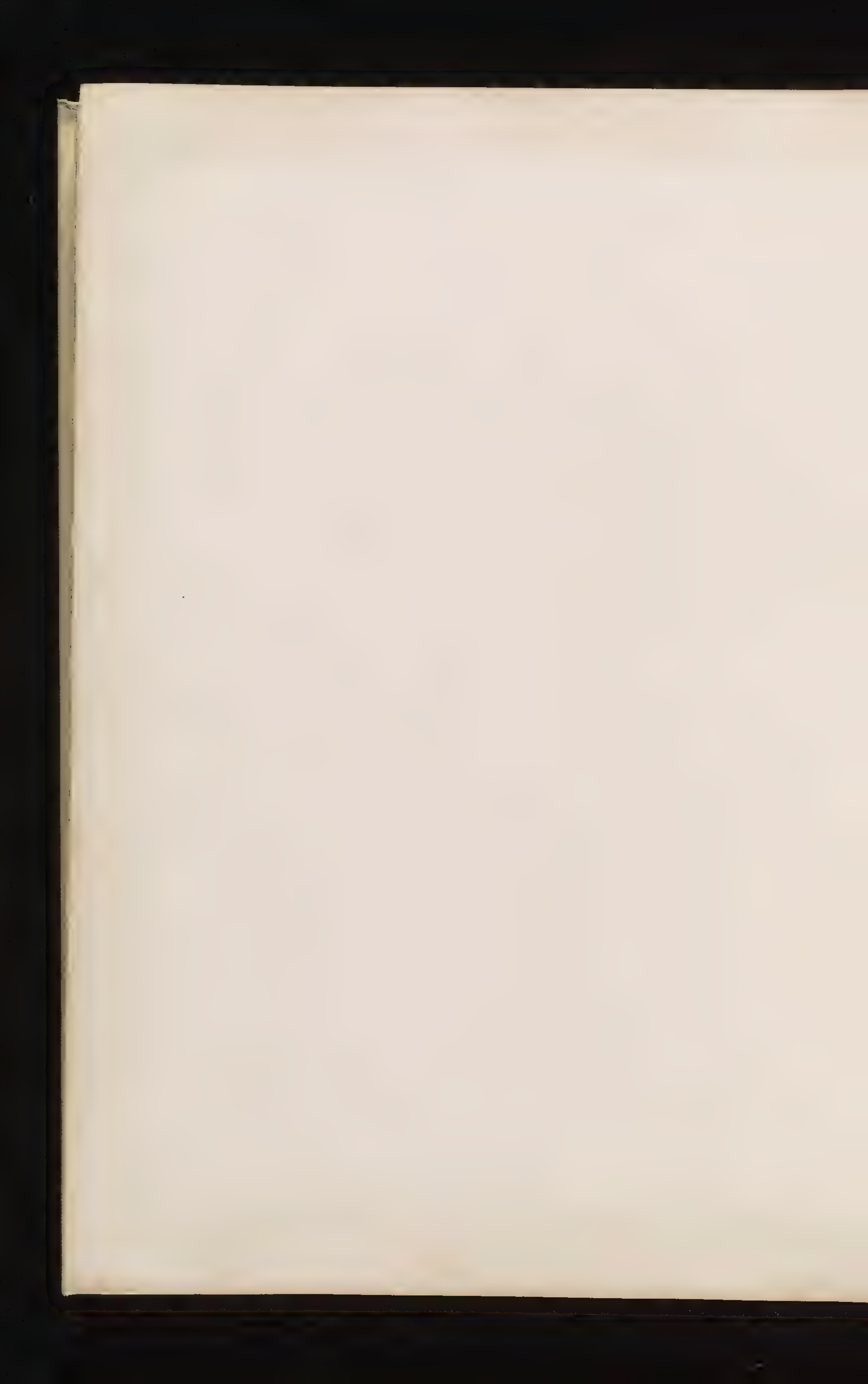
STUDIE

KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



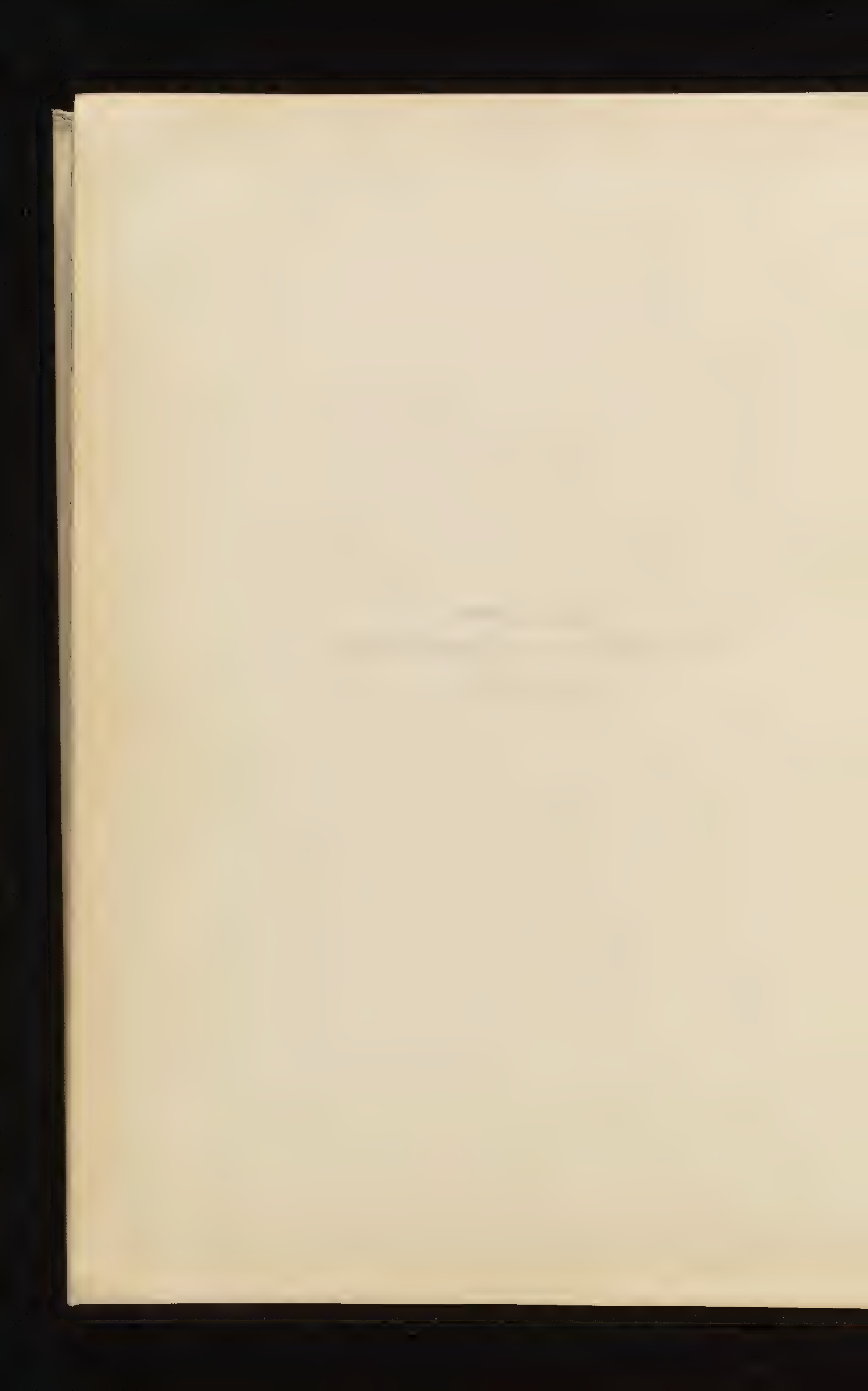




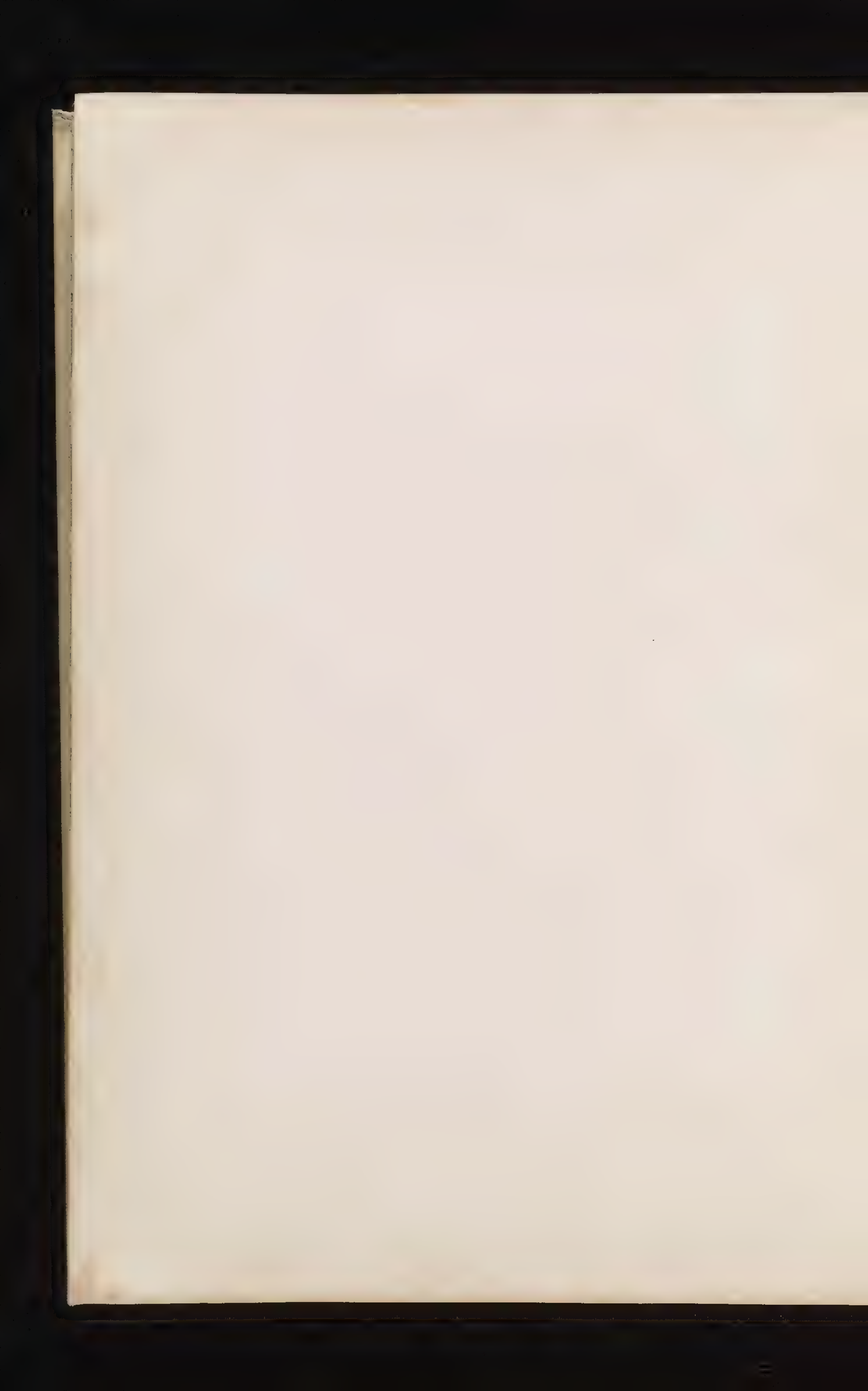
STUDIE ZU «ELEND»

AUS «VOM TODE». OP. XI TH. II. KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



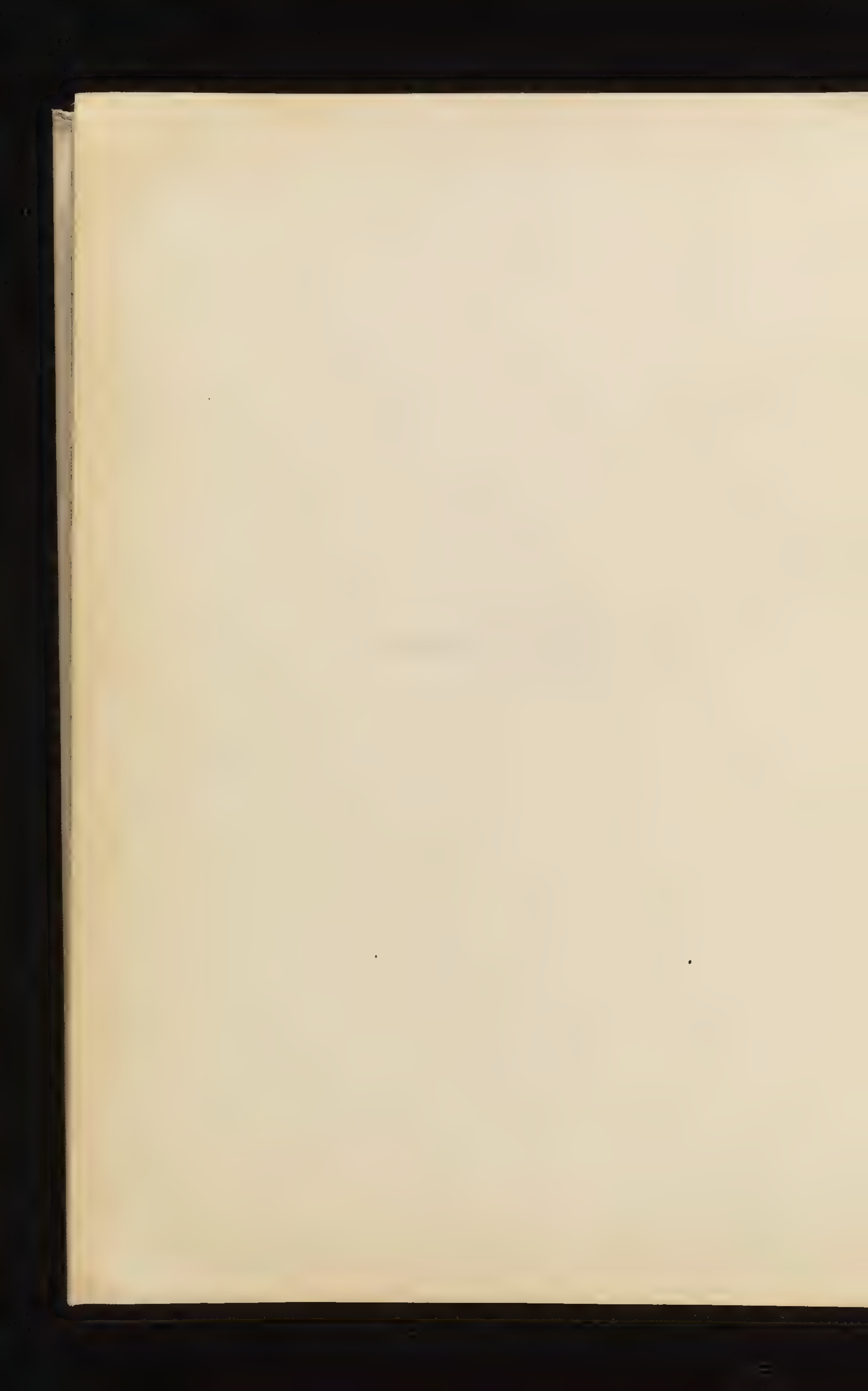




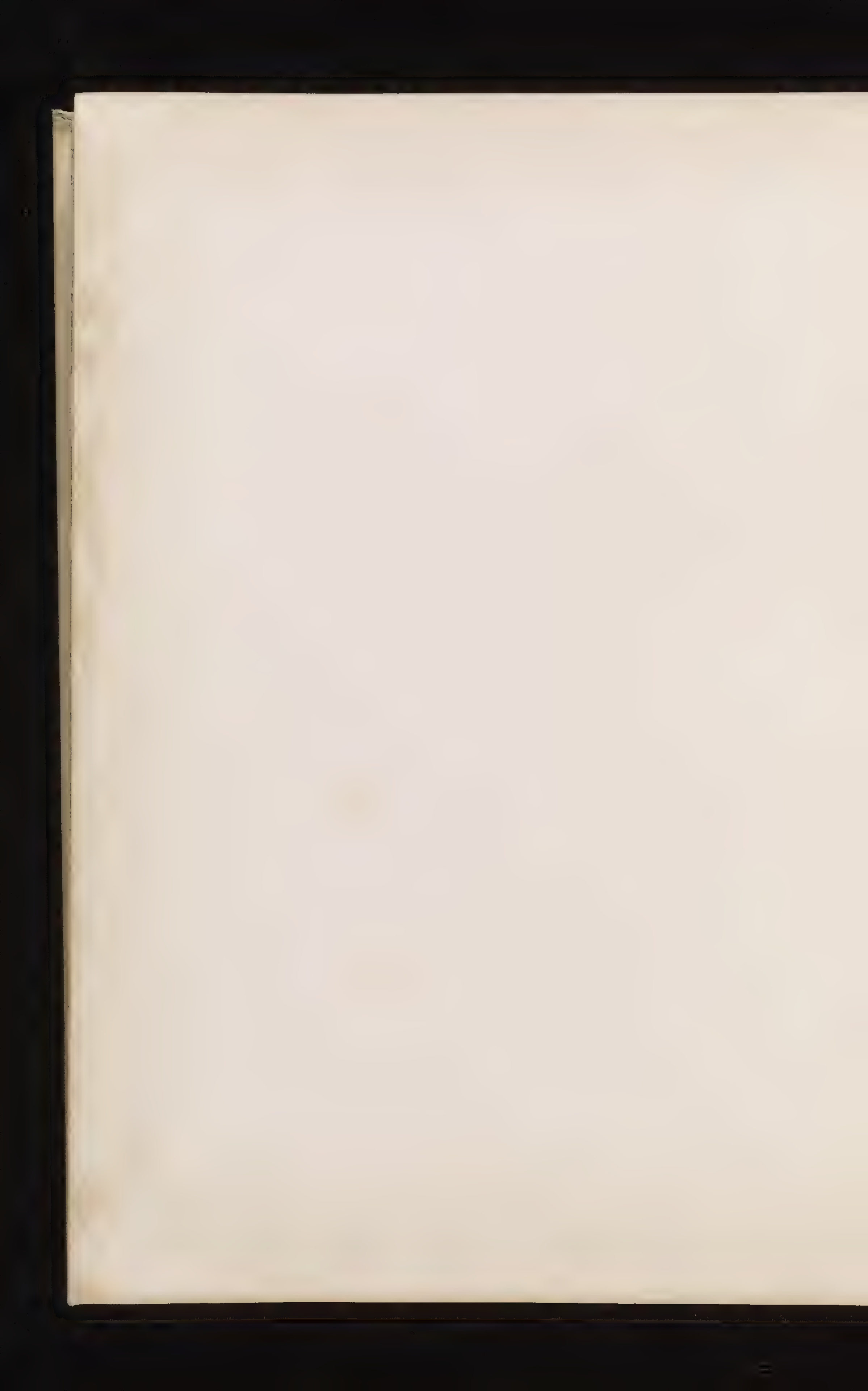
STUDIE ZU »TANZ«

AUS DER BRAHMS-FANTASIE. KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



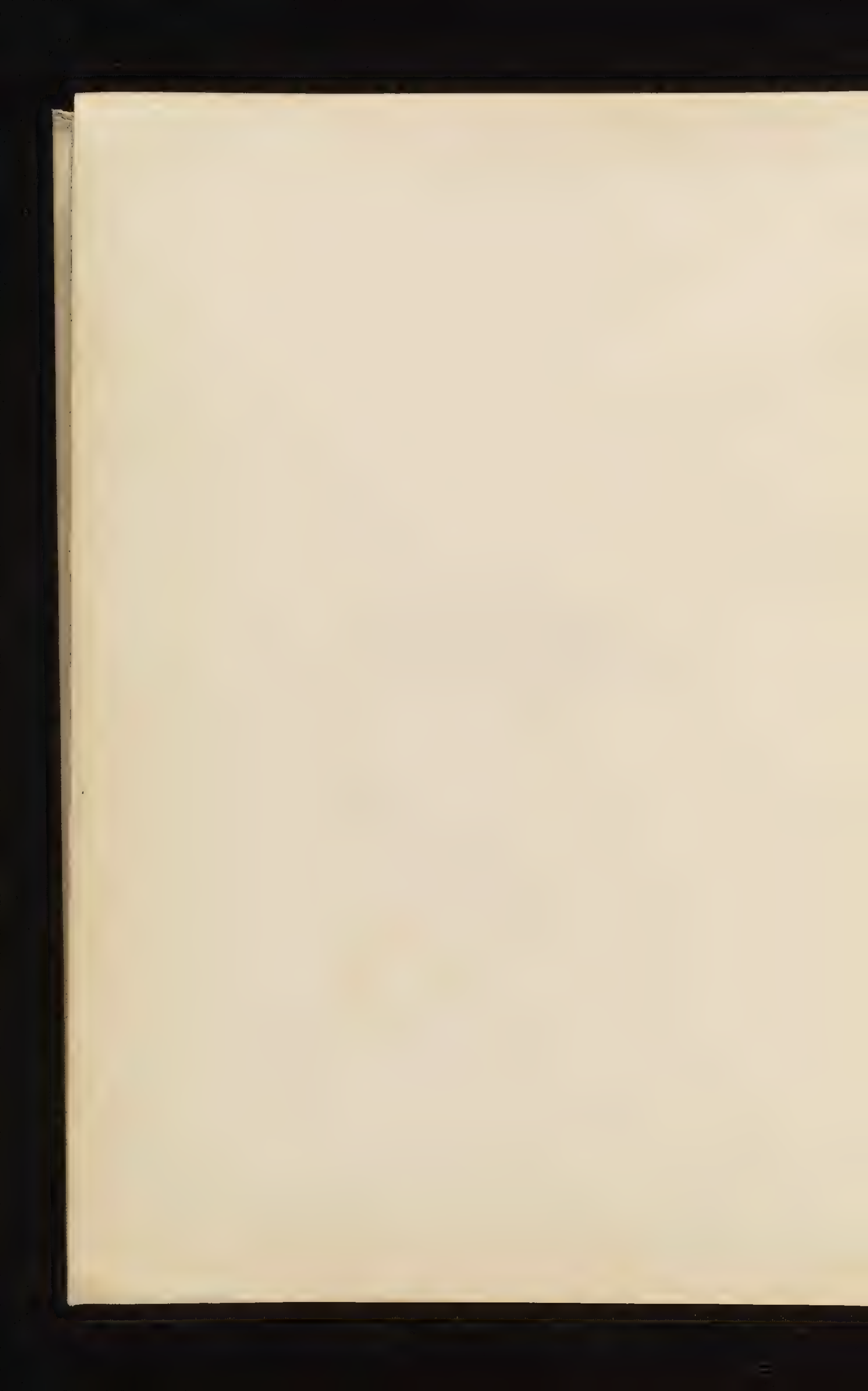




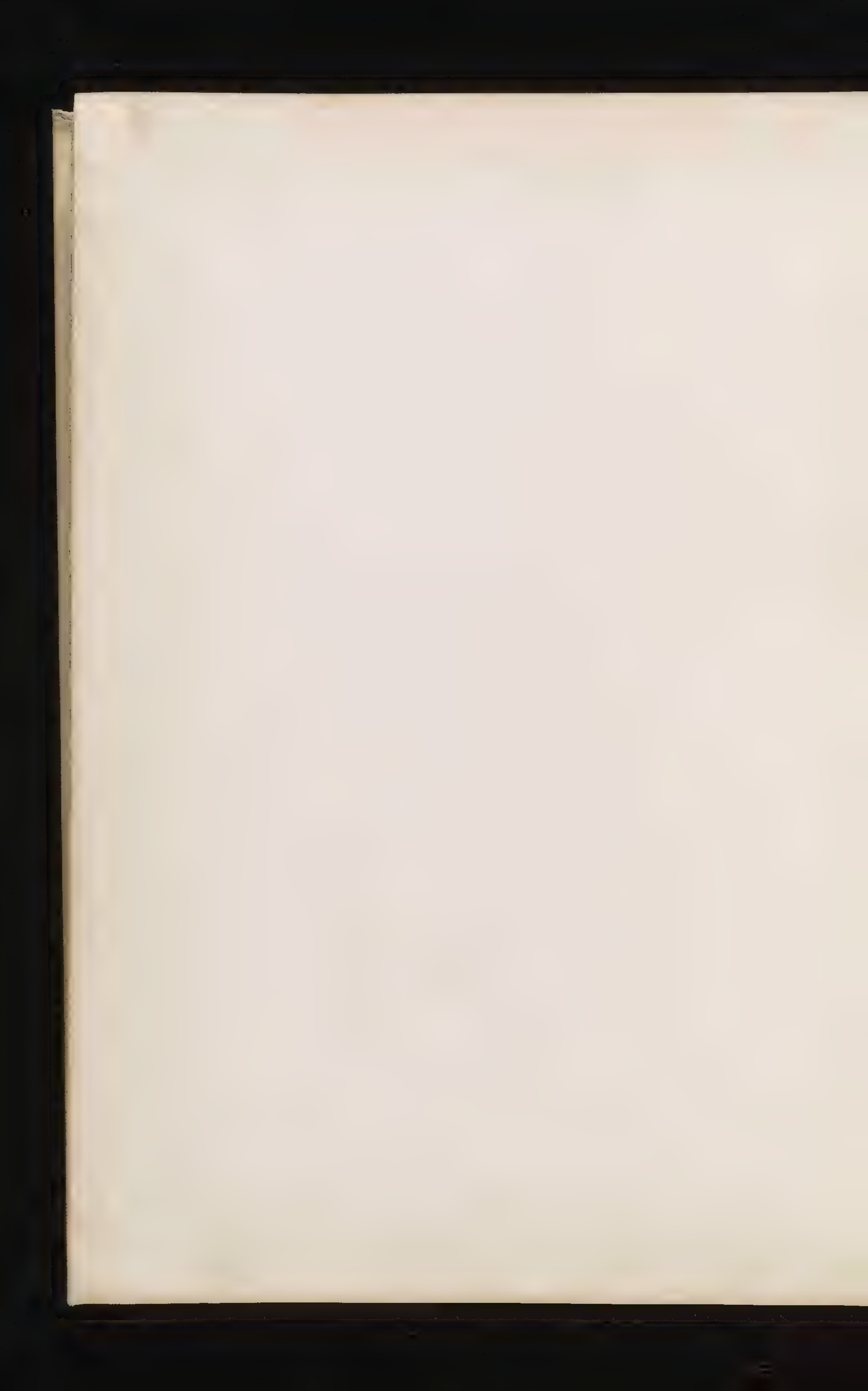
STUDIE ZU ‹TANZ

AUS DER BRAHMS FANTASIE. KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



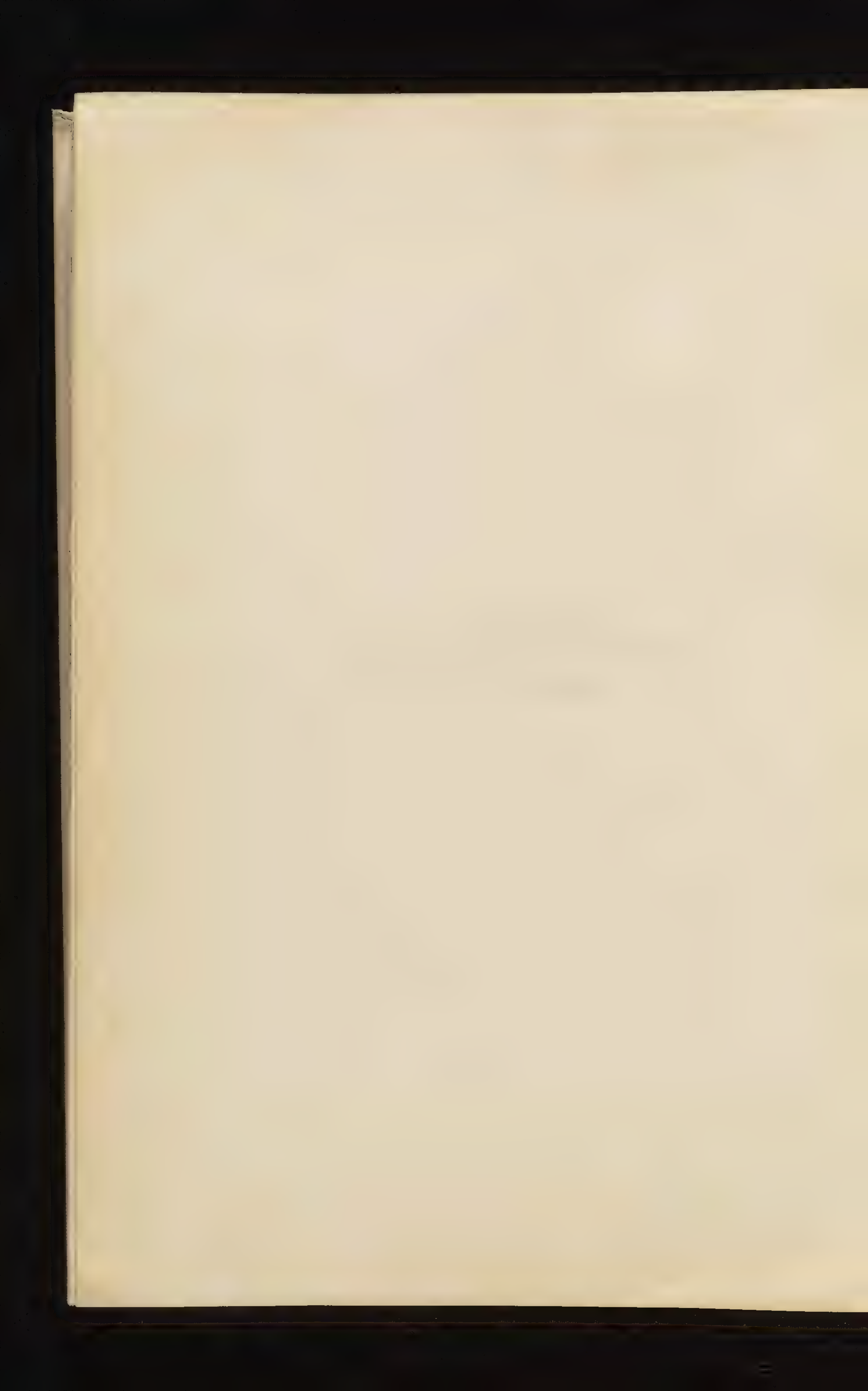




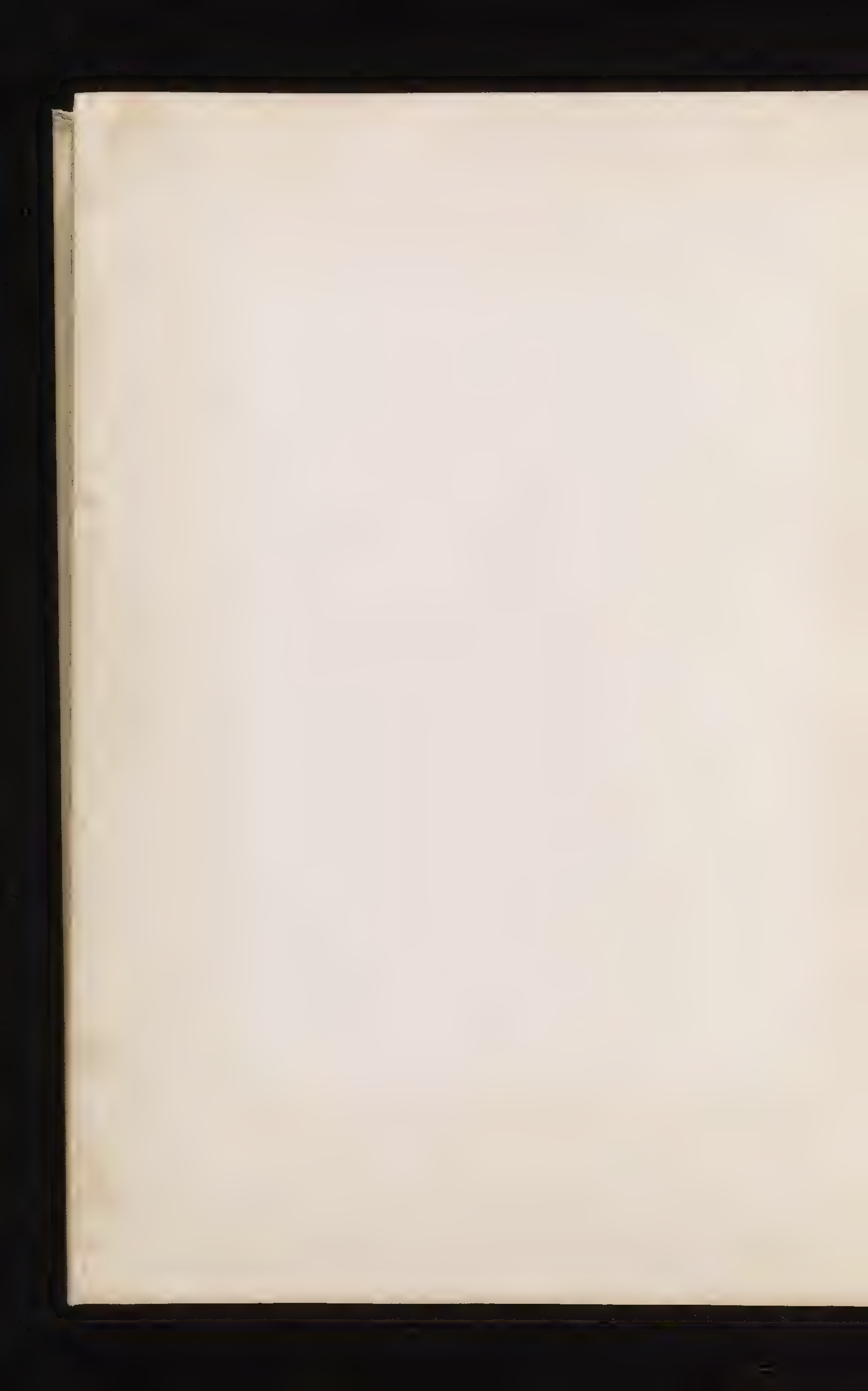
STUDIE ZU ‹TANZ›

AUS DER BRAHMS-FANTASIE. KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



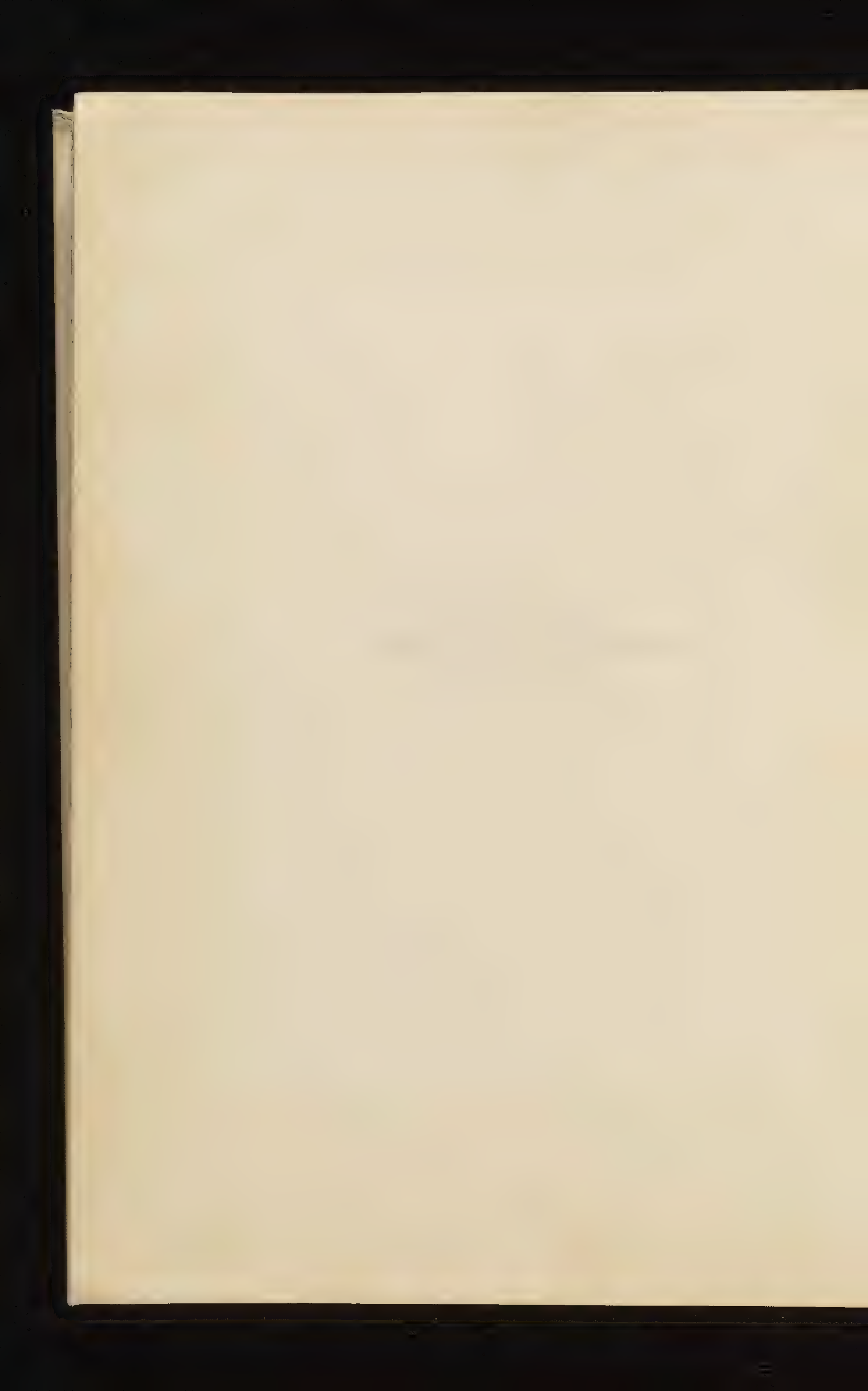




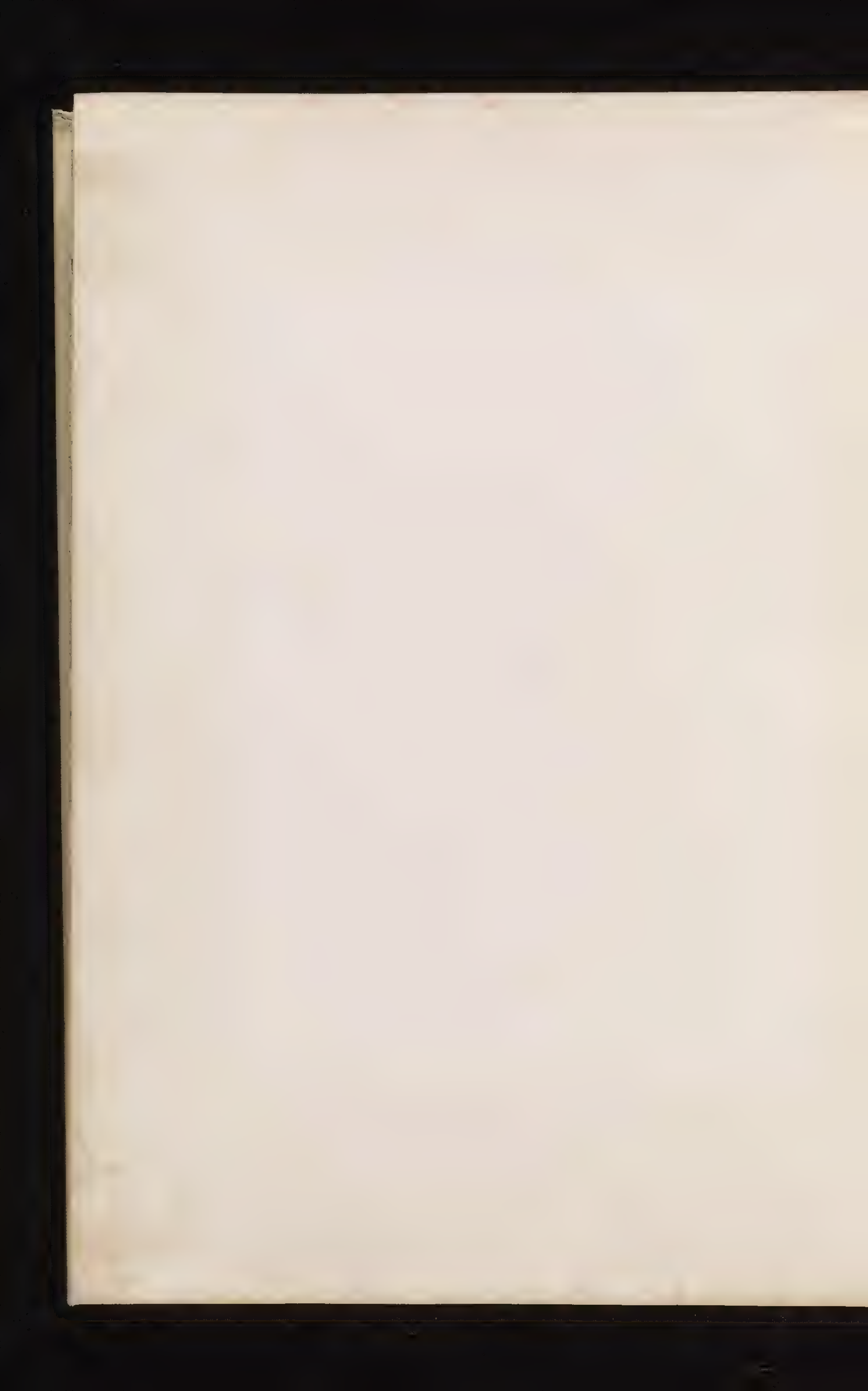
STUDIE ZU ‹TITANEN›

AUS DER BRAHMS-FANTASIE. KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



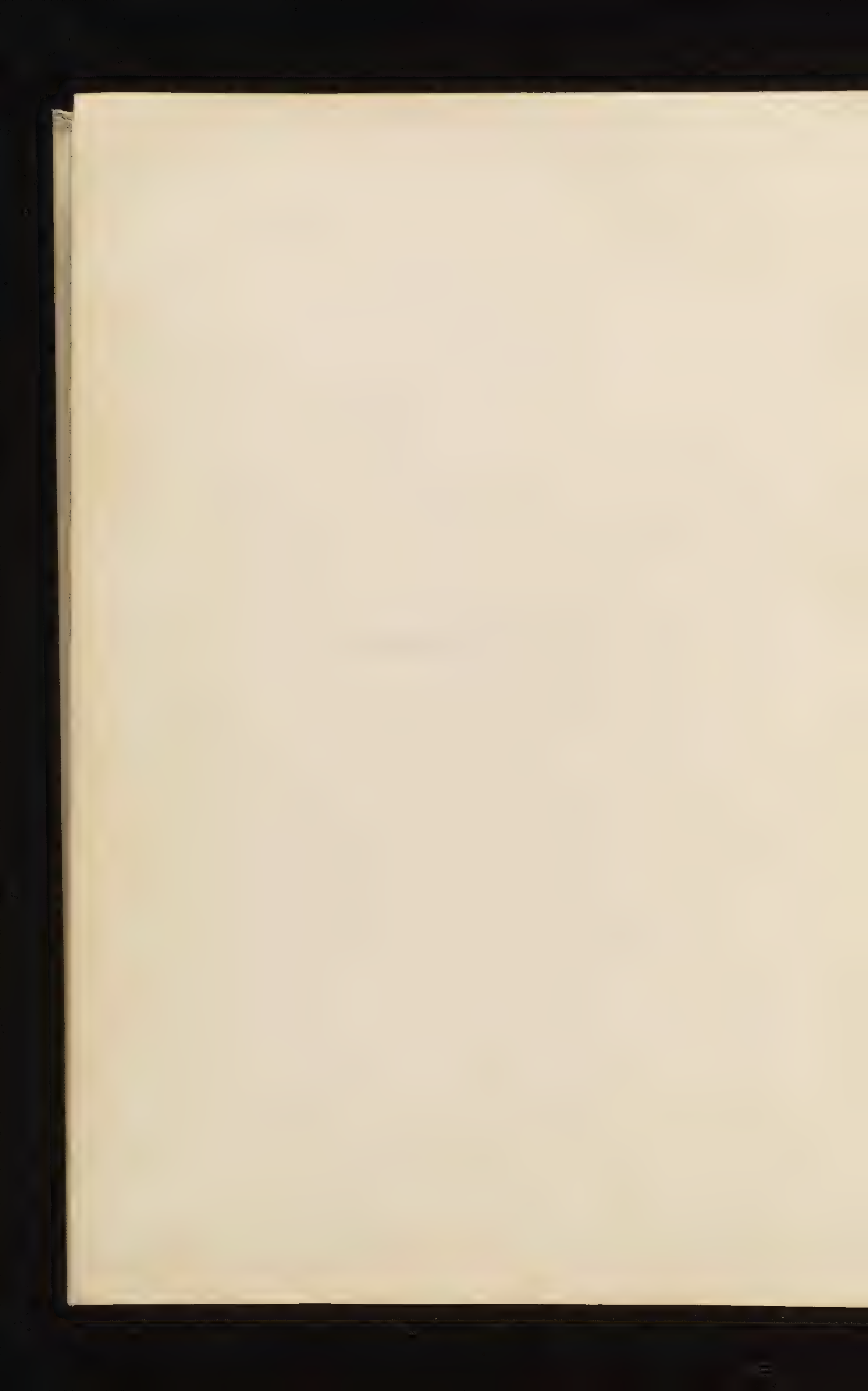




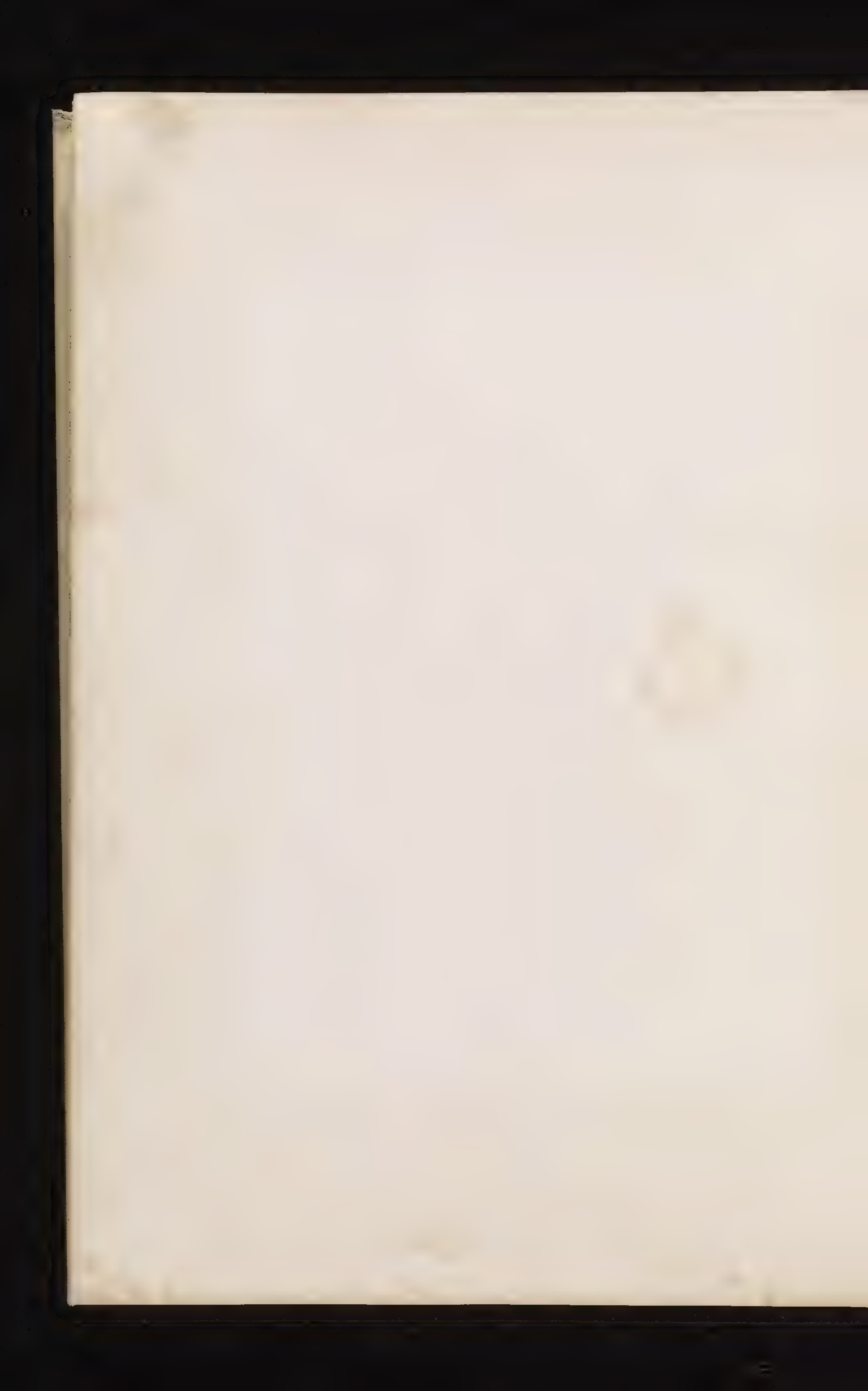
STUDIE ZU TITANEN»

AUS DER BRAHMS-FANTASIE. KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



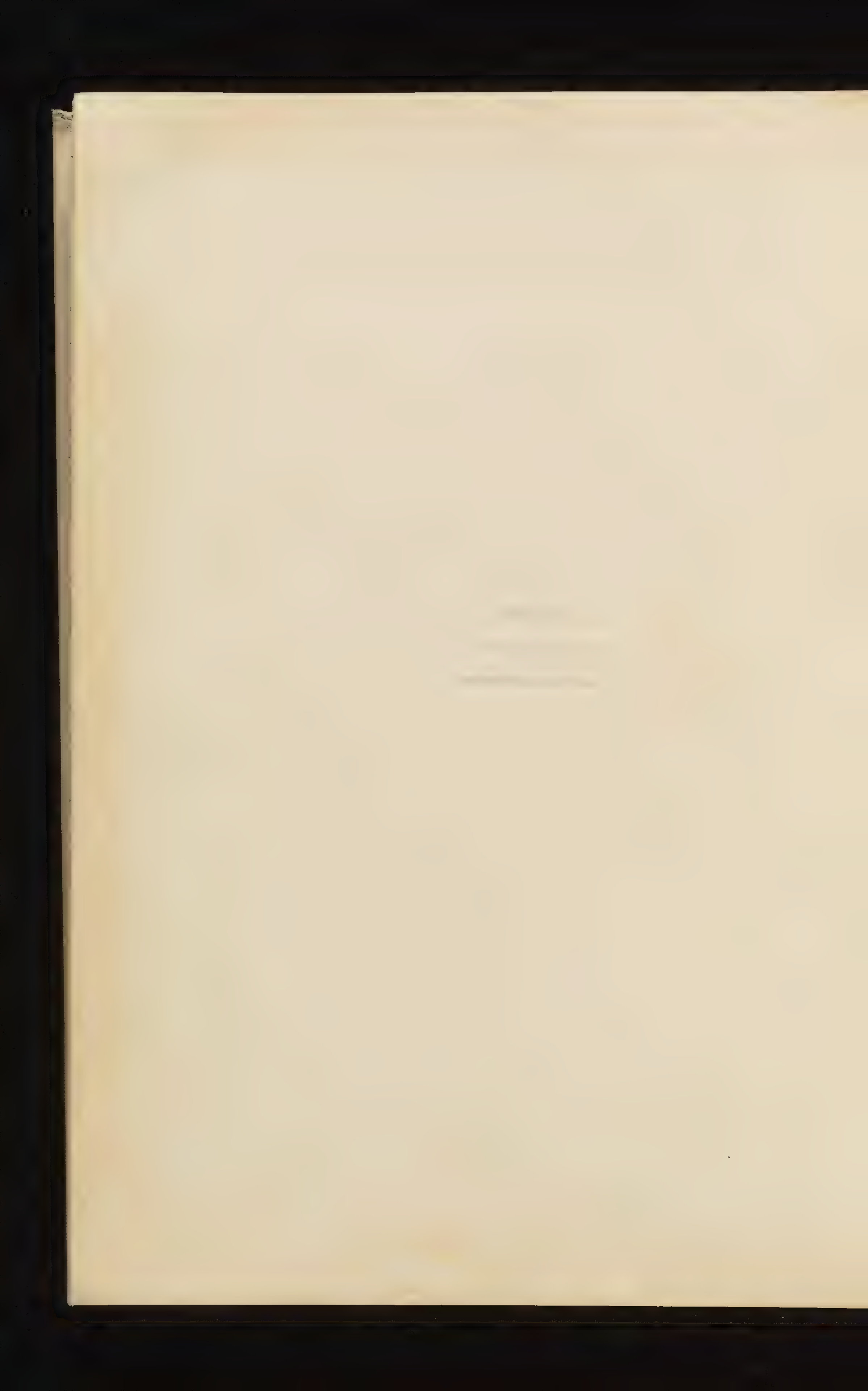




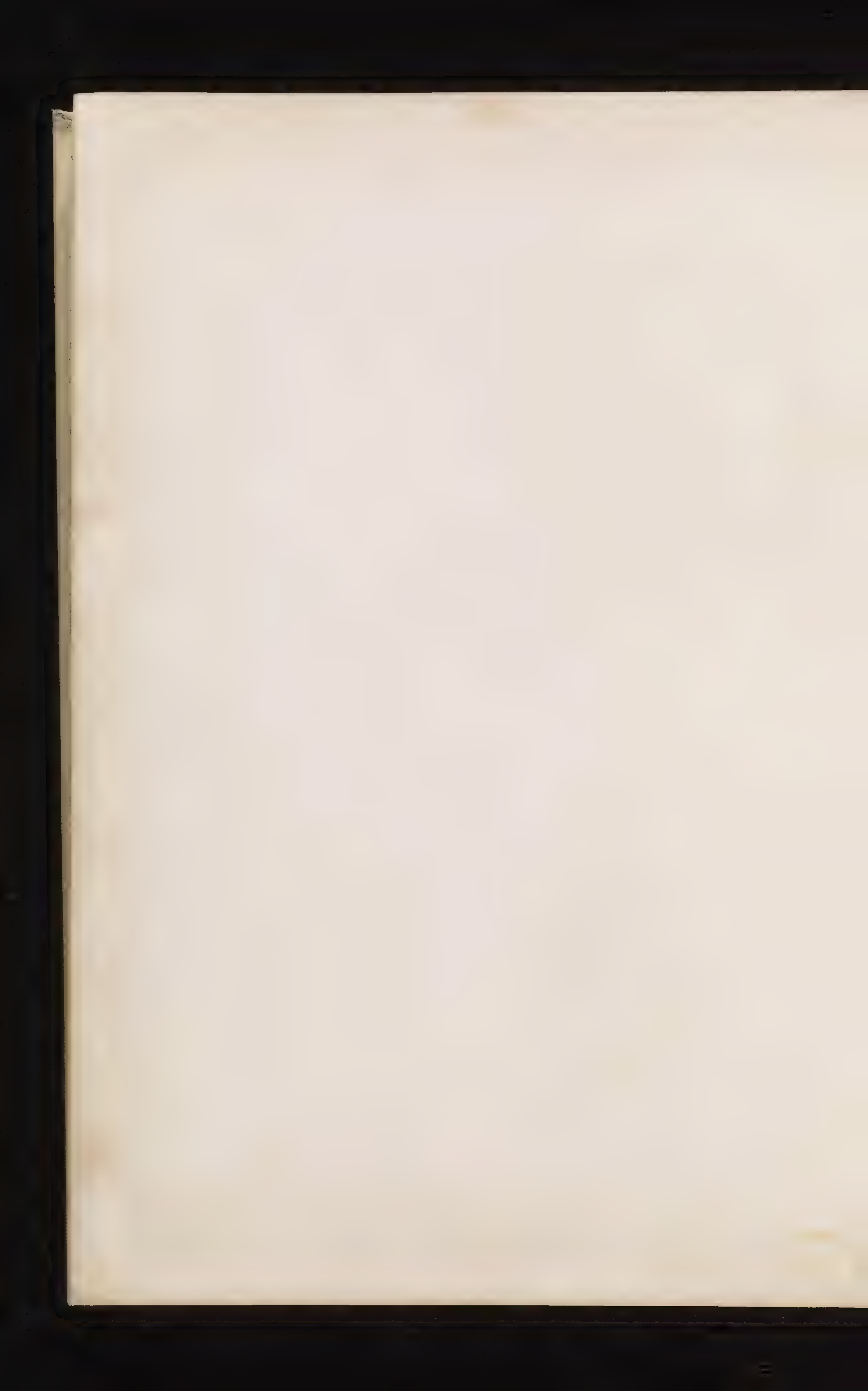
STUDIE

KREIDEZEICHNUNG

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS



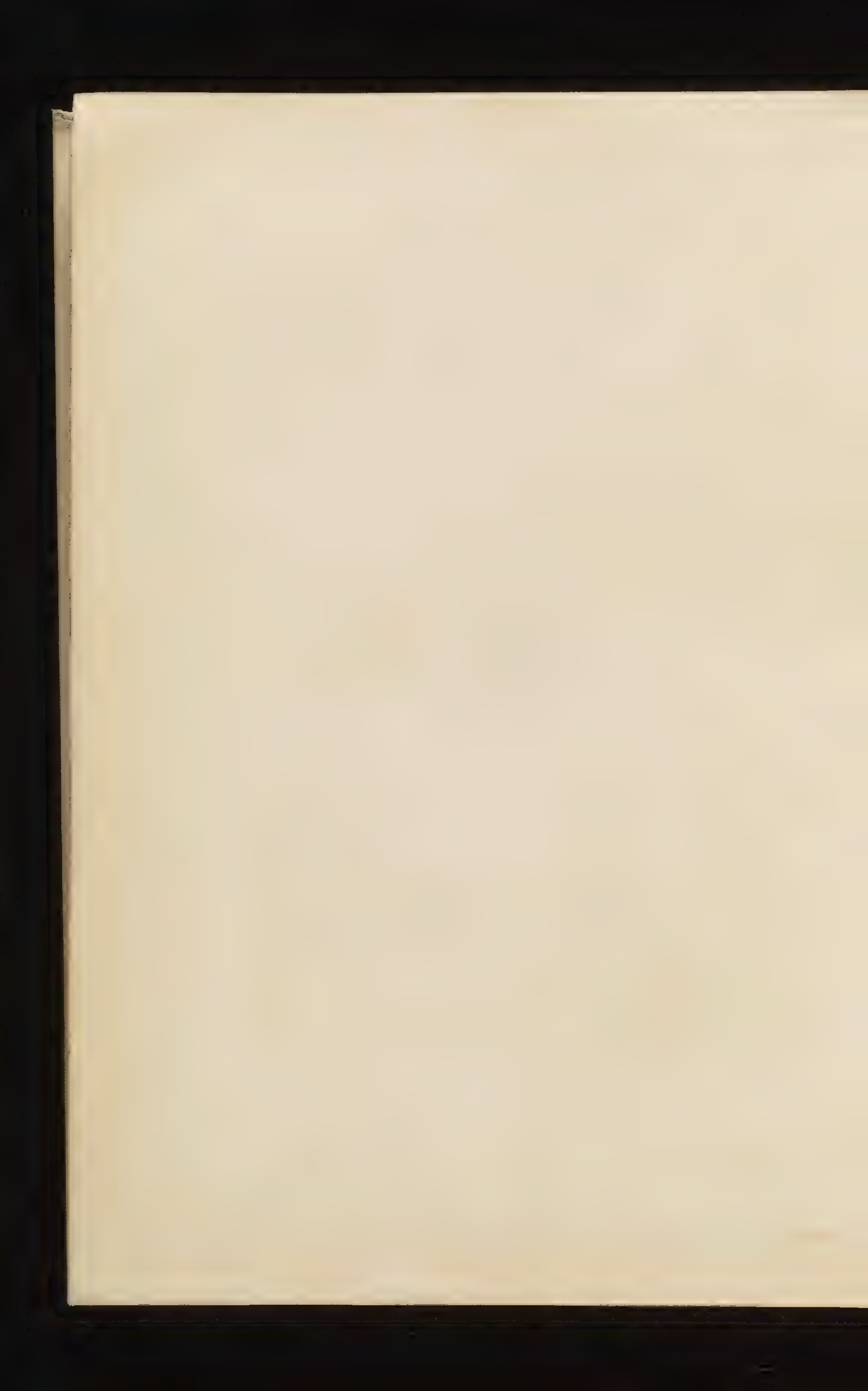




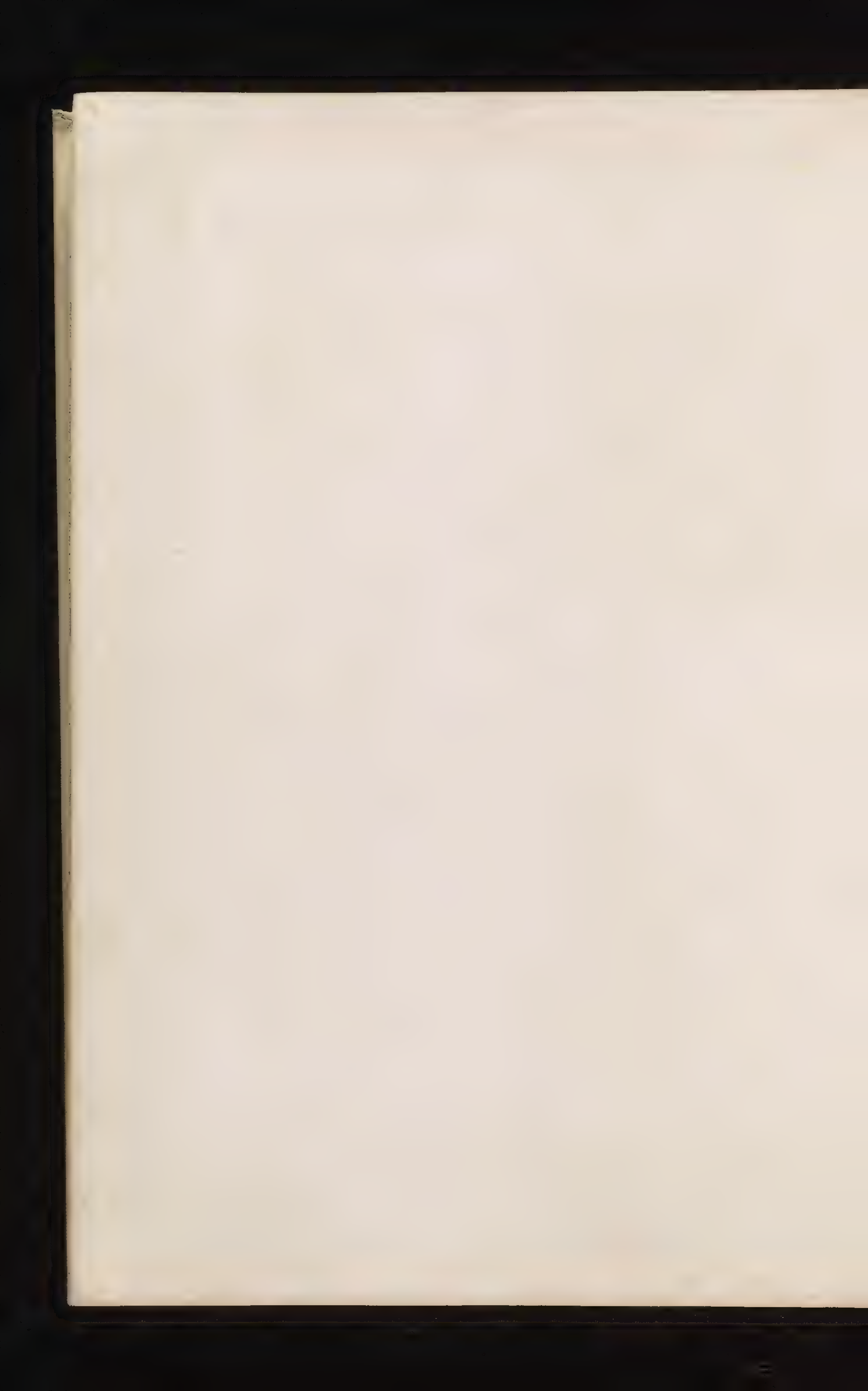
SALOME

MARMOR

EIGENTHUM DES STADTISCHEN MUSEUMS ZU LEIPZIG







CASSANDRA

MARMOR

EIGENTHUM DES STÄDTISCHEN MUSEUMS ZU LEIPZIG







TÄNZERIN

BRONCE

EIGENTHUM DES KÜNSTLERS

